

## BILD UND WELTBILD

Lorenz Dittmann

August Clüsserath hinterließ aus seinen beiden letzten Lebensjahrzehnten eine Reihe von Aufzeichnungen in Notizbüchern, Notizblöcken, auf losen Blättern. Eine große Anzahl von ihnen sind nur in maschinenschriftlichen Übertragungen durch seine Frau Dora Clüsserath auf uns gekommen. Herr Carsten Clüsserath bewahrt ein Konvolut von 12 Taschenkalendern (1953 - 1956) und insgesamt 14 Notizblöcken (1957, 1962, 1963, 1964/65) bzw. Notizbüchern (1950/60) bei sich auf, in das er mir freundlicherweise Einblick gewährte. Die Aufzeichnungen enthalten viele Zitate und werden bereichert durch eine Anzahl von Abbildungen, meist auf Zeitungsausschnitten. Sie geben Aufschluß über die Weite des geistigen Horizontes und die Vielfalt der Interessen August Clüsseraths. Von Zeitungsfotos, die August Clüsserath gesammelt hat, nenne ich Abbildungen der Nofrete, einer Osiris-Statuette, eines Bronzekrater-Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., einer Ghandara-Plastik, eines byzantinischen Reliefs des 10. Jahrhunderts, eines Details der Bronzetür von Nowgorod, eines Kapitells der Kathedrale von Autun, eines Bildes von Paolo Uccello, einer Federzeichnung von Tiepolo, von Negerplastiken, von Zeichnungen Hans von Marées', Seurats, van Goghs, George Grosz', Sonderborgs, von Holzschnitten und Radierungen Beckmanns, von Plastiken Archipenkos, Barlachs, Giacomettis, von Gustav Seitz und Rudolf Hoflehner, von Bildern von Pissarro, Hodler, Carrà, Henri Rousseau, von Kandinsky, Jawlensky, Picasso, Braque, Schmitt-Rottluff, Klee, Miro, Francis Bacon und anderen.

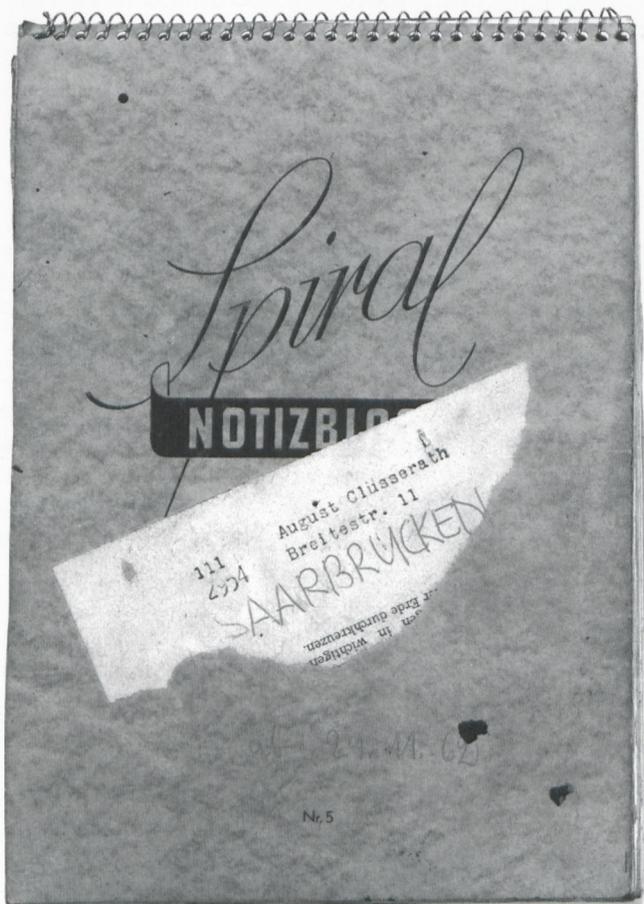
Erstaunlicher ist die Fülle von Namen, die mit Zitaten in Clüsseraths Aufzeichnungen vertreten sind. Es finden sich hier versammelt: Marc Aurel, Seneca, Laotse, Dante, Thomas von Aquin, Leonardo, Dürer, La Rochefoucauld, Hamann, Goethe, Schiller, C.D. Friedrich, Schopenhauer, Lichtenberg, Tolstoi, Kierkegaard, Fontane, v. Ebner-Eschenbach, Monet, Bergson, Busoni, Strawinsky, Frank Lloyd Wright, Woodrow Wilson, Bernard Shaw, Somerset Maugham, Henry Miller, Thornton Wilder, Ernest Hemingway, John Steinbeck, André Gide, Paul Valéry, Jean Giono, Jean Cocteau, Henry de Montherlant, Louis Aragon, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Hugo von Hofmannsthal, Albert Schweitzer, Thomas Mann, Karl Jaspers, Max Frisch. Bisweilen nennt Clüsserath auch die Titel der Bücher, denen er seine Auszüge entnommen hat, so Balzacs „Le père Goriot“, Giraudoux' „Ondine“, Romain Rollands „Der Sommer“, von Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel“ und „Knulp“, von Sertillanges „Das Leben des Geistes“, Egon Friedells „Kulturgeschichte der Neuzeit“. Selbstverständlich sind auch viele Künstler des 20. Jahrhunderts mit zahlreichen Aussagen vertreten: Picasso, Braque, Kandinsky, Klee, Arp, Brancusi, Mondrian, Naum Gabo, Julio Gonzalez, Max Bill u.a.

Clüsseraths eigene Notizen lassen sich in zwei Gruppen unterteilen. Da sind zum einen drastische Bemerkungen über „die Beamten“, „den Staat“, „die Politiker“, „die Juristen“, „die Spießer“, „den Massenmenschen“, „die Mode“, die heutige Dekadenz, gegen Ankaufskommissionen, Kunsthistoriker, Kollegen, - Bemerkungen voller Bitterkeit und Hochmut, ungerechte, pauschale Verurteilungen, zu verstehen nur aus seiner Empörung über die ihm entgegengebrachte Nichtachtung und Geringschätzung und über das Unverständnis, mit dem eigenwillige abstrakte Kunst noch in den fünfziger und sechziger Jahren zu kämpfen hatte.

Andere Ausführungen betreffen seine eigene Auffassung von Kunst und seine Haltung zu Welt und Leben. Sie verdienen unser Interesse und tragen auch bei zum Verständnis seiner Werke. Auf sie konzentriert sich folgende Zusammenstellung. Sie kann vielleicht auch einer Intention des Künstlers selbst entsprechen. Denn August Clüsserath legte seine Gedanken nicht nur für sich selbst nieder, zur ständig erneuerten Behauptung und Bekräftigung seiner Position, sondern hatte offenbar auch vor, ein Buch zu schreiben und zu veröffentlichen. Unter seinen Aufzeichnungen finden sich jedenfalls längere Abschnitte mit den Titeln „Einleitung“, „Gedanken über Kunstbetrachtung“ u.ä. Auch seine Zitatensammlung sollte offenbar in dieses Buch aufgenommen werden.

So heißt es in einem wohl 1964/65 formulierten Entwurf: „es ist mir von vornherein klar, daß dieses am allerwenigsten von denen gelesen wird, die es angeht und die den größten nutzen davon hätten. - aber es muß geschrieben werden, wenn auch nur, damit es einmal geschrieben wird. einige wenige werden freude daran haben. einige werden sich ärgern und aufregen, da sie nicht die wahrheit vertragen können und sie ihnen scheinbar im wege ist. ich lege wert darauf, so sehr mit der wahrheit zu sein, daß ich in ihrem gefolge möglichst allein bin. ich möchte auch gleich bemerken, daß sich dies buch absichtlich nicht in der ordnung, in der haltung präsentiert, wie es der literarische brauch und die germanistischen lehren vorschreiben. es wird notwendig sein, daß ganze kapitel nur aus zitatensammlungen bestehen, die sozusagen wahllos und ohne rücksicht auf eine ... absicht eine atmosphäre schaffen, die notwendig ist, die ... gedanken zu entwickeln. warum soll sich nicht ein ganzes buch aus solchen bausteinen zusammensetzen? es ist gar nicht beabsichtigt, zurückhaltend und ängstlich zu sein denen gegenüber, die die macht haben und schaden könnten und jederzeit bereit sind, ihre macht gegen die wahrhaftigen zu gebrauchen. (daß es ein mißbrauch ist, das drängt den meisten gar nicht mehr ins bewußtsein; ...) meinen schülern und schülerinnen, die etwas bei mir gelernt haben, weil sie der ganzen spießerei zum trotz bei mir freude gehabt und ausgehalten haben, bin ich es schuldig, daß ich meine pädagogik gegen den vorhandenen pädagogismus veröffentliche.“ „Bausteine“ aus Clüsseraths eigenen Notizen seien im folgenden geboten. Deren Zusammenstellung geht auf Kosten des Autors dieses Beitrags. Sie setzt eine genaue Durchsicht und Ordnung der erhaltenen Notizbücher, Notizblöcke und losen Blätter voraus.

Was versteht August Clüsserath unter Kunst? „kunst ist leben, leidenschaft, gefühl, menschlichkeit, inbrunst, frömmigkeit“, antwortet er 1955. „das kunstwerk ist das gefäß für ein starkes erlebnis eines tiefen charakters, und wer nur das äußerliche sieht, der wird nie sein wesentliches erkennen.“ „schlagworte der 'kunst': spannung, dichte, komposition, farbe - mögen meine kollegen danach streben, ich strebe nach kunst, die nur aus höchster lebendigkeit, aus wärme, aus innigstem zusammenleben mit der natur entstehen kann.“ „jedes bild ist eine kühne tat: nicht weil es kühn sein soll, sondern weil der künstler kühn und unvereingommen sein soll“, heißt es im Notizbuch 1950/60, und unter dem 27. April 1953 im Taschenkalender: „in der kunst kommt es auf ein möglichst kräftiges geschehen an: daß in einem bild starke schnitte und kräftige taten geschehen, die sich aber in aller harmonie abspielen. - starkes urtümliches wachstum.“



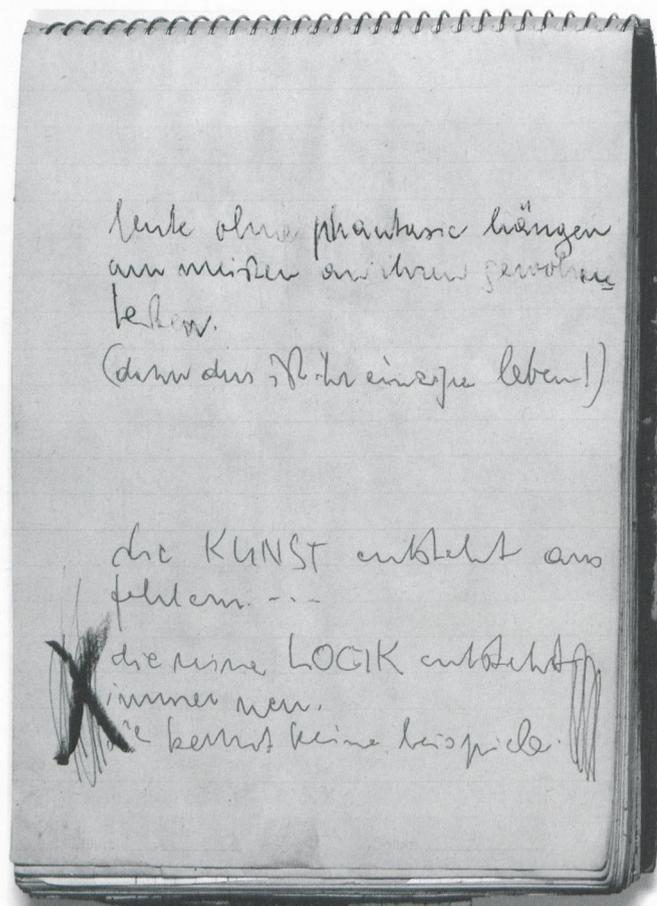
Aus dieser Grundauffassung erklären sich viele andere Notizen Clüsseraths, so etwa seine immer wiederholte Forderung, der Künstler müsse mit jedem Bild wieder von vorne anfangen: „es gibt kein schema, nach dem gearbeitet werden kann. wenn bei einem maler bei der allerintensivsten beschäftigung mit der natur und der komposition ein schema herauskommt, so ist das der stil. man soll aber diesen stil niemals wieder anstreben. jedes bild soll von vorne angefangen werden, als ob man noch niemals ein bild gemalt hätte. ...“ „wenn man ein bild malen will, muß man in der konzentration seines

geistes alles vergessen, was von der eigentlichen kunst ablenken könnte: die tradition, die technik, die schönheit des bildes und des gegenstandes, was es evt. wert ist und was man damit verdienen will, ob es gefällt oder nicht, das handwerkliche - mit einem wort, man muß so arbeiten, als ob noch nie ein kunstwerk geschaffen worden wäre und als ob es das ursprünglichste, beste, für niemand berechnete kunstwerk werden sollte.“ „bei jedem kunstwerk muß man von vorne anfangen - umso reiner wird es und umso mehr kunstwerk. - handwerk ist wiederholung, das kunstwerk aber ist ein einmaliges. man müßte alle erfahrungen vergessen. ...“ „ich weiß, daß ich in dem augenblick, wo ich den pinsel in die hand nehme, nicht malen zu können habe und nicht malen kann, daß ich bei jedem bild neu lernen muß!“ Und unter dem 6./7. Juni 1954 heißt es: „große kunst entsteht nur dann, wenn der schöpfer bereit ist, alles, was er gekonnt hat, an dem er sich halten kann, aufzugeben und neues zu erfahren und zugrunde zu legen. er muß jederzeit im 'dunkeln' zu tappen bereit sein.“

Möglich, ja notwendig ist dies, weil es für Kunst kein Gesetz, keine Maßstäbe, keine Regeln gibt. „jedes kunstwerk trägt sein gesetz in sich. es gibt keine maßstäbe, die von außen an das kunstwerk herangetragen werden können“, notiert Clüsserath unter dem 24.9.1954. „es gibt kein gesetz in der kunst, das man nicht über den haufen werfen kann.“ „es ist unsinn, zu glauben, daß die kunst von irgend einer form, irgend einem stil, irgend einer kompositionsart abhängig sei, - die kunst ist nur vom menschen abhängig, daß sie ein ganzer mensch ganz macht.“ Solche und ähnliche Sätze variieren diesen Aspekt. Andere zielen in eine ähnliche Richtung, so die Aussagen: „die unregelmäßigkeit macht das bild, die regelmäßigkeit die dekoration“, oder: „je unregelmäßiger ein bild gestaltet ist, desto mehr komposition gestattet es. - ich habe mein ganzes leben 'schlecht' gemalt, um gut malen zu können.“ (10. September 1954)

Die letzte Formulierung gibt dem Gedanken eine Wendung, die in einer Reihe von Bemerkungen über „Fehler“ in der Kunst, über die „Unmöglichkeit, ein vollkommenes Bild zu malen“ weiter verfolgt und vertieft wird. „es ist nicht die aufgabe der kunst, 'fehler', die die komposition mit sich bringt, zu verbergen, zu beschönigen oder zu beseitigen. ...“ „eine mutmaßung: ohne sogenannte 'fehler' ist jedes kunstwerk - vielleicht jede arbeit überhaupt -, nicht vollkommen.“ (20.05.1955) Oder, ins Persönliche gewendet, heißt es: „ob ich wohl wage, einmal etwas halbes sehen zu lassen, und fehler, o ja! nur nichts verbergen wollen an mir, wenn es nicht zu verbergen ist. ich armer, schwacher mensch!“ „ich liebe den irrhum, die unsicherheit, die demut, die schwäche, sie führen mich zur wahrheit und machen mich groß.“ (September 1950) „wichtiger als daß man kunst macht, ist, daß man immer auf dem wege zur kunst ist. denn auch die kunst kennt nichts vollendetes; und wer glaubt, er mache vollendete kunst, hat wenig ahnung von kunst.“ Dieser Gedanke wird in vielen Facetten abgewandelt: „natürlich glaubt der maler, daß er schlecht malt, da es unmöglich ist, ein vollkommenes bild zu malen“, lautet eine Notiz vom September 1954, und eine

Bemerkung unter dem Titel „vollkommenheit“: „nichts ist vollkommen, nichts kann vollkommen sein, alles lebendige ist im werden, auch die kunst. dem muß man als künstler rechnung tragen. es ist unsinn, als künstler auf vollkommene technik zu sehen: tiefe kunst widerspricht der technik.“ „das gute kunstwerk bleibt stets unvollendet und ist stets vollendet.“ „nur das unfertige bietet gewahr für dauer. das fertige ist ohne wachstum, kalt und unangenehm für den empfindsamen menschen, - wenn ein bild die fähigkeit hat, fertig zu werden, ist es nicht viel wert.“ „ein wesentliches der kunst ist, daß man den mut hat, unvollendet zu sein: man muß seine fehler lieben und überwinden wollen.“ „mut! die erlebte skizze ist vollendeter - im geistigen sinne - als das herrlich sauberste und vollendete bild.“ (So im „Taschenkalender“ des 1. Vierteljahrs 1955)



Eine wieder andere, schärfere Fassung erhält dieser Gedankenkomplex in folgenden Notizen: „ich bin davon ausgegangen, daß man bei jedem guten bild eine überraschung erlebt, schockiert, ja zuerst mit macht abgestoßen wird. ...“ „gute kunst ist häßlich, wenn sie nicht häßlich ist, muß man sie häßlich machen. alles bedeutende vollzieht sich unter dem zeichen der mühe, häßlichkeit; das schöne ist kitsch.“ Ein längerer, vielleicht für eine Publikation geplanter Abschnitt steht unter dem Titel: „über die ärmlichkeit der kunst“. Er beginnt mit dem Satz: „bei der unwahrhaftigkeit und heuchelei, der putzsucht und affigkeit, der wichtigkeit, die der maske des make-up beigelegt wird, kann die wirkliche

reine kunst gar nicht ärmlich, bescheiden, ja ...schmutzig genug erscheinen. ...“ Andere Notizen lauten: „das bedeutende hat gar nichts gefälliges...“ „‘das werk ist um so besser, je widerspenstiger das schließlich unterworfenen sich anfangs gebärdete. ist der stoff von vornherein unterworfen, so ist das werk kalt und reizlos.’ dies wort stammt von andré gide. ich habe es hundertmal erfahren, daß ein bild, das ich mißmutig in die ecke geworfen und nur widerwillig aufgehoben habe, sich nach jahren als das beste entpuppte.“ „der künstler spürt den segen der schwierigkeit in jedem werke. wo kein widerstand ist, wird auch keine arbeit geleistet. das ist ein bekanntes physikalisches gesetz; es gilt aber auch gerade so im geistigen und künstlerischen. das kunstwerk ist weiter nichts als eine greifbare, d.i. sichtbar, hörbar und fühlbar gemachte anhäufung ästhetischer, künstlerischer energien. der echte künstler wird also immer den widerstand suchen, es ist notwendig, daß er bei jedem werk sozusagen von vorne anfängt. ...“ Eine Notiz vom 17. februar 1955 lautet: „im grunde kommt jedes kunstwerk aus einer zerstörenden brutalität: warum soll man diese heuchelnd verbergen? weil viele aus angst vor dem publikum das tun, sind ihre werke so leblos, so wertlos, so kraftlos.“ Eine Bemerkung vom 27./28. Mai desselben jahres kann als eine sanftere fassung des gleichen gedankens verstanden werden: „wie man in der homöopathie die krankheiten heilt durch die krankheit selbst, so ist es in der malerei möglich, durch scheinbar gegenteilige mittel, die der harmonie entgegenwirken müßten, die vollkommene harmonie zu erreichen.“ - Um aber die zuvor genannte „brutalität“ richtig einschätzen zu können, ist folgende bemerkung über „komposition“ danebenzuhalten: „ausgesprochen ICHSüchtige malen auch ichsüchtige bilder. es sind bilder, die mittelpunkt zu sein trachten, - bilder sind eben wie menschen. bilder, die sich in den vordergrund schieben, die aus der wand herausspringen, die nichts neben sich gelten lassen. meine bilder sollen stark sein, ohne einem weh zu tun. ...“

Hieran lassen sich anschließen Clüßeraths Aufzeichnungen über die „Relativität der Kunst“. Unter diesem Stichwort schreibt der Künstler: „meine größte entdeckung ist die, daß die heute von kunstgelehrten und künstleren propagierte lehre, daß man bei einem guten kunstwerk nichts wegnehmen, nichts verschieben, nichts ändern kann, - nicht stimmt. das ist bei einer bestimmten gattung des tafelbildes so, das in keiner beziehung zur umgebung steht; sobald es aber in beziehung zu einer umgebung tritt, muß es abgeändert werden, damit es nur in sich die 'kunst' behält. (relativität der kunst - das bedeutet also, daß der künstler [der ernstzunehmene künstler!] die bilder sozusagen nur für [in beziehung zu] seinem atelier malt!)“. In diesen zusammenhang gehören auch folgende reflexionen: „man kann nicht befriedigt ein bild irgendwohin hängen, es sei denn, daß es eigens für diesen zweck und für diesen platz entworfen ist. ein bild muß gewachsen sein, wie eine pflanze oder ein tier, und dieses wachsen ist in jeder umgebung und unter jeder bedingung anders.“ „bild. man sagt, daß ein rahmen schon deswegen gut sei, damit das bild um so mehr von der wand isoliert ist. ich male nicht, um das bild zu isolieren, sondern um es mit der wand zu verbinden.“

„meine bilder sind gemalte plastiken, sie werden durch den rahmen vernichtet.“

Bilder sind für Clüßerath also immer „unvollendet“, „fehlerhaft“, „relativ“. Daraus wird auch Clüßeraths Hochschätzung der künstlerischen Arbeit als solcher verständlich: „es ist völlig unmöglich, ein bild nur aus der vorstellung heraus zu schaffen, ohne es während der arbeit ständig zu ändern - so sehr versagt die menschliche vorstellungskraft. ein gutes bild entsteht also sozusagen nur während der arbeit, und je kümmerlicher die reste sind, die aus der vorschaffensperiode übrigbleiben, um so besser müßte es werden.“ (19./20 Juni 1955) „nicht nur die anderen, sondern auch sich selbst muß man immer für unfähig halten, ein urteil zu fällen, so kommt man dem ziel immer näher. der maler hat nur sich hinzugeben (aber vollkommen!) seiner arbeit. das urteil darüber überlasse er der nachwelt.“ (September 1954) „man muß traurig sein, wenn man schnell gute arbeiten bekommt, denn so entgeht einem die möglichkeit, sie noch besser zu machen - durch längere intensive arbeit.“ (6. März 1955) „arbeit des künstler. man ist immer gezwungen, das äußerste dessen zu tun, wessen man fähig ist. wenn man dies nicht tut, wird es unehrlich, unkünstlerisch und vollkommen wertlos. Das heißt, immer sich selbst übertreffen, also nicht nur immer unerwartet und schockierend anders, als man es erwartet, sondern auch immer anders und fremdartig dem, was man von sich selbst erwartet. 'es wird', aber es wird nicht gemacht!“

Wie verhält sich Clüßerath zum künstlerischen „Material“? Als Ausgangsposition kann seine Notiz über „malerei. bild“ gelten: „die ganze malerei ist geistige einstellung: ein bild wird das, was ein bild werden soll, sofern man im kopf eine richtige vorstellung des dinges, das sich bild nennt, hat. ein bild ist konzentrierte arbeit, ein daraufhinarbeiten auf das ding, das bild. ein bild ist nicht ein äußeres, sondern ein inneres, es hat keine äußerlichen kennzeichen, sondern innere, durch die seele erreichbare.“ Daraus folgt des Künstlers Einschätzung des „Materials“. „wer gute kunst abhängig macht vom material, zeigt meistens dadurch, daß er nichts von kunst versteht oder daß er nicht zur kultur, sondern zum tier im menschen steht. - das material ist nur ein ausdrucksmittel, materialisationsmittel für die kunst. auch die form gehört in gewissem grade zum material. ein großer geist kann zuweilen die banalste form erfüllen und der kunst dienstbar machen. im material verkörpert, zeigt sich der geist. aus material macht man keine kunst, man benutzt es nur, um geist zu zeigen. kunst ist verkörperter, materialisierter geist. ...“ „es ist nicht so wichtig, daß man das tote - das material und die maschine - beherrscht: die kunst als das lebendige steht immer im gegensatz zur materie, die durch sie zum leben erweckt wird. aber an der ... überschätzung der materie geht die menschheit ... zugrunde.“ „...alles material ist zum bilde verwendbar: denn das bildwerk ist geist und nicht material! auch das billigste material formt sich zum bilde! wenn der geist es will!“ Eine Notiz vom 17. Juli 1953 akzentuiert gerade die Widerspenstigkeit des Materials: „die ganze materie sträubt sich dagegen, zu einem kunstwerk zu dienen: pinsel, feder, farbe, alles versagt und ist widerspenstig und je größer

das kunstwerk, dem es dienen und sich formen soll, umso mehr.“

Hier zeichnet sich schon der hochgespannte, strenge moralische Idealismus ab, der in einer Reihe von Aufzeichnungen ausdrücklich zur Sprache gebracht wird: „... je weiter man kommt, desto mehr wirft man alle konventionellen regeln über bord und entdeckt die reine kunst, die reine menschlichkeit, die reine größe! - zuerst muß man sorgen, daß man moralisch (im sinne des evangeliums, nicht der kirche!) in ordnung ist, dann muß man malen, und man wird ein genialer künstler“, lautet eine Notiz vom 23. /24. September 1954. „können ohne tiefe moralische gesinnung ist eine äußerlichkeit, man sagt dazu virtuosität“, heißt es an anderer Stelle, oder, am 30. April 1955: „nicht die arbeit der hand oder des kopfes macht zu guter letzt die kunst, sondern die moral: sie allein bestimmt, ob ein kunstwerk ewig ist oder in einigen jahren vergänglich.“ „zur kunst erziehen heißt zur moral erziehen. ein mensch ohne mut, ohne wahrhaftigkeit bis zum äußersten, ohne äußerste freiheit, ohne leidenschaftlichstes erleben, ohne gerechtigkeit u.s.w. hat keine beziehung zur kunst.“ (12. /13. Juli 1954) „Sie wundern sich, daß ich immer wieder in diese sprache verfall. aber hören Sie: das bildwerk erwächst nur aus einem vollen, bewußten, charaktergroßen, ehrlichen, menschlich möglichst vollkommenen leben. so sehr, daß es die erste pflicht der künstlerauszubildenden schulen wäre, die große menschlichkeit auszubilden. und alles andere ergibt sich dann.“

Einen Schritt weiter gehen Clüßeraths Bemerkungen über „Kunst und Religion“ und des „Künstlers Kontakt mit Gott“: „kunst ist mehr als dekoration. kunst ist religion...“ steht im Notizbuch 1950/60, „kunst ist religiös aus sich, weil sie wie die kreatur gott preist“ in einer Notiz vom 17. Juli 1962, „kunst ist eine der höchsten formen der gottesverehrung“, und, weniger anspruchsvoll: „der sinn der kunst ist nicht entspannung, sondern erhebung“. Eine Eintragung unter dem 25. Juli 1954 lautet: „ich habe nie nach außen gesehen bei meiner arbeit, ich habe immer zur ehre gottes gearbeitet. das muß jeder wesentliche mensch. ...“. Ja, in einem Briefentwurf steht: „... ich handle ganz als werkzeug gottes und bin ganz in seiner macht, und er bedient sich meiner hand und meines geistes, diese bilder entstehen zu lassen. ich habe hundertmal erfahren, daß schwächen nur dann in meinem werke sind, wenn ich zu eigenmächtig bin, mich gott nicht ganz hingebe, und versuche, danach zu handeln. ...“

Ins Allgemeine gehoben heißt es im „Taschenkalender“ des zweiten Vierteljahrs 1955: „gottes ordnung ist nicht der menschen ordnung, der menschen ordnung ist nicht gottes ordnung, aber des echten künstler ordnung ist gottes ordnung. der menschen ordnung führt zum untergang. gottes und des künstler ordnung führen zum aufbau. - so soll der künstler sein!“ Und im „Taschenkalender“ des vierten Vierteljahrs 1955 ist zu lesen: „die besten künstler gelten deswegen für die unzuverlässigsten, weil sie am besten wissen, wie man mit gott, dem schöpfer rechnen und umgehen muß.“

Irritierend ist allerdings, in einigen Notizen des Künstlers Gleichsetzung von Gott und Zufall zu erfahren: „je mehr ich dem zufall (gott !) an beabsichtigtem abringen kann, desto größer bin ich als schöpfer und desto näher gott“ (Notizbuch 1950/60) und: „das zufällige ist das einmalige, das nie wieder zu erlebende. ein bild ist um so besser, je mehr 'zufälligkeiten' - ins bewußtsein gelangtes erleben - es enthält. (mit dem bewußtsein fängt erst die kunst an!) - man muß sozusagen einen kontrakt mit gott haben, damit er viele erlebte zufälligkeiten zufüge, damit das werk leicht dahinfließe ...“ Zur Erläuterung des Gottesbegriffs des Künstlers dient auch folgende Bemerkung: „wenn einer fromm ist, und zur kunst muß er fromm sein, so möge er, bevor er anfängt, sich mit kunst zu befassen, besonders mit moderner, sich sammeln und beten. ich meine nicht beten im herkömmlichen sinne, denn ich bin ein heide, sondern inbrünstig und mit ganzer hingabe, wie einer betet, der nach der meinung der sogenannten christen gott verloren hat.“

Und bei aller Näherung von Kunst und Religion, Künstler und Gott, steht für Clüßerath Kunst, und gerade abstrakte Kunst, auch in engem Bezug zur Natur: „unterschied zwischen kunst und natur: erstere ist, da menschenwerk und teilwerk, immer unvollkommen, letztere, da ganzwerk, in beziehung zu allem und jedem, immer vollkommen. und doch ist die kunst - nicht das abbild, sondern die kunst! - die getreueste nachahmung des ganzwerkes 'natur'.“ Mit unterschiedlichen Akzentsetzungen umkreisen Clüßerath Notizen das Verhältnis von Kunst und Natur: „was ist naiver und primitiver in der kunst, als der natur möglichst nahe kommen zu wollen? des menschen würdig und seine aufgabe ist, sich im innigsten kontakt mit der natur, von gott fühlend, eine neue natur zu erschaffen, die um so göttlicher ist, je weiter sie sich von der existierenden natur entfernt.“ „die bewegung in der wesentlichen kunst heißt sowohl los von der natur als zurück zur natur. los von der natur, als es sich um eine bildgestaltung handelt und nicht um einen abklatsch der natur. zurück zur natur, da der maler nur aus dem tiefsten erlebnis der natur heraus, aus dem innigen gefühl, er natur ist, ein bild, das ja ein stück natur ist, formen kann.“ „auch für die abstrakte malerei ist die natur mit ihrer lebendigkeit und ursprünglichkeit ursprung und vorbild. auch die maler abstrakter bilder müssen vital mit der natur verbunden sein.“ „...die abstrakte kunst greift in die tiefe und an dinge, die man nicht sofort erfaßt. aber es ist auch natur!“

Den Kern, das Zentrum dieses von Clüßerath entfalteten Beziehungsgefüges aber bildet die Korrelation von Kunst und Freiheit: „freiheit und kunst: die kunst entwickelt sich nur unter den zeichen der größten freiheit (jawohl, es gibt große freiheit, aber vollkommene freiheit gibt es nicht!) der größtmöglichen loslösung von allen menschlich-gesellschaftlichen bindungen. dazu gehört mut, inbrunst, überzeugung, wissen - die größte weisheit.“ „kunst: erringung der freiheit, schaffung des unvermuteten, des unvorhergesehenen.“ (wohl 1964/65) „kunst ist freiheit!“ „jedes kunstwerk ist ein emblem der freiheit.“ (25.Juni 1955)

In der Freiheit treffen sich Kunst und Moral. „der künstler ist frei heißt: er richtet sich nur nach den bedürfnissen der menschlichkeit. unter menschlichkeit ist hier die aufwärtsentwicklung der gesamt menschheit, die menschwerdung verstanden. dies ist die größte moral, die sich ein mensch geben kann.“ „freiheit: frei sein heißt, von keiner norm, keiner partei, keiner religionsgemeinschaft abhängig sein. frei sein heißt aber auch von jeder haßerfüllten stellungnahme gegen irgend eine solche norm abstand nehmen. durch ein solches auftreten würde man sich binden. - der freie mensch fühlt sich durch das leben in irgend einer gemeinschaft nicht gebunden.“ „über die freiheit: ... nichts bedeutendes entsteht ohne freiheit. nichts großes vollbringt der mensch, ohne daß er sich über bestehende regeln und gesetze und gewohnheiten hinwegsetzt. wenn man sich vergegenwärtigt, unter welchen umständen das christentum geboren wurde, so kann man nicht anders als erkennen, daß auch christus sich über die verknöcherten alten, nicht mehr geistig wirksamen ordnungen hinweggesetzt hat, als er dem abendland das christentum gab. freiheit ist die summe alles schöpferiums und aller göttlichkeit, wie sie dem menschen möglich ist. und auch kultur und kunst kann ohne freiheit nicht entstehen. das ganze leben des künstler besteht im kampf gegen die unfreiheit. der unfreiheit, die ihn, den trägen, von seinem inneren ständig bedrängt und der unfreiheit, die man ihm von außen ständig aufzwingt. ...“

Ist Freiheit aber je „gegeben“, ist sie nicht immer „aufgegeben“, gefordert? So trifft für sie zu, was auch für Kunst gilt: „kunst ist etwas zu suchendes, nicht bekanntes, und man kann nicht bei ihrer kritik von bekanntem oder bestimmtem oder vorgeschriebenem ausgehen, kunst entsteht erst, sozusagen mit ihren gesetzen, unter der hand des künstler im glutofen seiner wirkenden seele und seiner pulsierenden gefühle.“ „der unvollkommene mensch kommt nie zu endgültiger einsicht - auch nicht zu dem wissen, was kunst und malerei ist: wenn er lebendig bleibt, wird er sich wundern, welche erfahrungen er noch macht...“ (1962) „je leichter die kunst, um so weniger kunst. es ist das wesen der kunst, daß sie eigentlich unerreichbar ist.“ (wohl 1964/65)

Aber Freiheit ist auch etwas jenseits aller Forderung, jenseits alles Willensmäßigen, etwas, das sich der Gelassenheit, der Ruhe, der Hingabe an die Natur zeigt. Davon spricht ein Haupttext Clüßeraths, eine „chinesische Erzählung“: „khing, der meister der holzarbeiter, schnitzte einen glockenspielständer. als er vollendet war, schien das werk allen, die es sahen, als sei es von geistern geschaffen. der fürst von lu fragte den meister: 'welches ist das geheimnis deiner kunst?' 'dein untertän ist nur ein handwerker', antwortete khing. 'was für ein geheimnis könnte er besitzen. und doch ist da etwas. als ich daran ging, den glockenspielständer zu machen, hütete ich mich vor jeder minderung meiner lebenskraft. ich sammelte mich, um meinen geist zur unbedingten ruhe zu bringen. nach drei tagen hatte ich allen lohn, den ich erwarten konnte, vergessen. nach fünf tagen hatte ich allen ruhm, den ich erwerben könnte, vergessen. nach sieben tagen hatte ich meine glieder und meine gestalt vergessen. auch der gedanke

an deinen Hof, für den ich arbeiten sollte, war geschwunden. da sammelte ich meine Kunst, von keinem außen mehr gestört. nun ging ich in den Hochwald. ich sah die Formen der Bäume an. als ich einen erblickte, der die rechte Form hatte, erschien mir der Glockenspielständer, und ich ging ans Werk. hätte ich diesen Baum nicht gefunden, ich hätte das Werk lassen müssen.“

„im Bild drücken sich alle die Eigenschaften aus, die den Künstler, den Schöpfer des Bildes ausmachen. das Bild ist die Inkarnation, die Sichtbarwerdung dieser Eigenschaften, eines zur Vollkommenheit strebenden Menschen.“ „eine einfache Schwarz-Weiß-Zeichnung kann ein größeres Kunstwerk sein als das kunstvollste pompöseste Bild in vielen Farben.“ Diese beiden Aussagen Clüßeraths seien als Leitbegriffe gesetzt über die folgende kurze Charakterisierung der gezeigten Werke anhand ausgewählter Beispiele.

1960 - wie auch später - stehen manche Werke noch in der Nähe zur metrisch-systematischen Orientierung der „neuen Gruppe Saar“, so eine Pinselzeichnung in schwarzer Tusche auf zart gelblichem Papier mit schnell und energisch gezogenen, leicht nach links geneigten vertikalen Streifen wechselnder Breite, die die Helle des Grundes flackernd zwischen sich fassen. (a1117, S. 26) - Dann fügt eine Tuschpinselzeichnung auf hellem, grünbläulichem Grund große, ovaloide oder polygonale Flecken dicht zusammen, die Helligkeit des Blattes als schmale Streifen oder kleine Flächen prägnant umfassend. So entsteht ein ungemein lebendiges, vielfältig gestikulierendes Gebilde. Ein Antlitz mit Augen und Mund taucht auf und verschwindet wieder im Geflecht der bildnerischen Bezüge. Das Schwarz, in mehreren Lagen und unterschiedlichen Graden der Finsternis übereinandergelegt, vertieft die Flecken in eigene Dunkelräume. (a1110, S. 21) - Ein zweites Blatt auf ähnlich getöntem Papier zeigt nun ein großes Schwarzgebilde, nach rechts aufsteigend wie eine dunkle Wolke, oder aber als schwarzen, schweren Körper mühsam sich aufrichtend, begleitet von Energiebahnen: Das Blatt ist doppelt signiert, kann als Breit- oder Hochformat gesehen werden. Ganz erstaunlich wirkt der Wechsel der „Physiognomie“, des „anschaulichen Charakters“ des Blattes in den beiden Ansichten, - wie als jäher Wechsel der „Stimmung“, von entschlossenem Aufwärtsdrang zu mühevолlem Standhalten. (a1130) - Auf rosatonigem Papier erscheint eine leicht bewegte Fleck-Komposition, frei im Raum des Papiergrundes schwebend, nach beiden Seiten sich entfaltend, kraftvoll-fröhliches, Widerstände überwindendes Leben vermittelnd. (a1149, S. 30) - Wie anders dagegen eine Konfiguration auf leicht gelblichem Grund: zwei große, in sich verschlossene, ungefüge Schwarzflecken gegeneinandergestellt; widerspenstig, dissonant, mit einem jähren Horizontalstrich aneinander gebunden; das rechte Gebilde durch Vertikalstreifen im Bildformat verankert. Unten krallen Flecken sich wie Pfoten fest. Assoziationen an mißtrauisch-scheue, zur Aggression bereite Tiere stellen sich ein. (a1145, S. 31) - Nur mit „Linien“ arbeitet eine Komposition auf einem ähnlich hellockertonigen Grund, mit schwarzen, verzogenen Waagrechten und Senkrechten und einigen Schrägen. Sie bilden ein hartes Gitter, das, einer mehrfach gebroche-

nen Spirale vergleichbar, zur Mitte hin sich konzentriert. Nirgends ein Ausweg, nirgends eine Öffnung; stattdessen allerorten in sich isolierte Elemente! (a1135, S.23) - Und wie ein Befreiungsschlag aus einem solchen Gefängnis wirkt die Komposition auf grauem Grund mit kräftigen schrägen Schwarzbalken, die aus einer gebrochenen Kreisform gleichsam nach oben geschleudert werden. Die Tuscheformen liegen über einem Netz aus grauen (Wachsmalkreide) Strichen, das gleichfalls als ein aufbrechendes Gitter gelesen werden kann. (a1135) 1961 entstehen Blätter einfacherer Komposition. In „starkem urtümlichem Wachstum“ steigen mächtige Schwarzformen über grauem Grund schräg aufwärts, an den Konturen stellenweise ausfransend, eine Kernform umschließend und von schützenden Außenformen begleitet. (a1179, S. 37) - Als Breitformat fügt ein warmgraues Blatt Schwarzflecken zu ungewohnter Konfiguration mit „scharfen Schnitten“ und kraftvollen Richtungskontrasten, in einem schweren, wie gegen innere Widerstände ankämpfenden Rhythmus. (a1168, S. 35) - Ein lindgrünes Blatt aber läßt dann große, ovaloide, blattförmige Schwarzflecken nach oben schweben und zu einer schwarzen Masse zusammenwachsen, einer Masse, die, vom Bildrand überschritten, einer unbestimmten Ausdehnung fähig erscheint. Symmetrisches und Asymmetrisches verschränken sich. Ein großer, gelassener Atem erfüllt das Werk, das seiner selbst sichere Werden der Natur. (a1191, S. 35) - Ähnlich naturhaft wirkt ein grünes, aufwachsendes Gebilde, das aus einem Stamm in mehrere Äste sich verzweigt. Das Grün besteht aus kühleren und wärmeren, blau- und gelbtonigen Werten. Es stößt an graue Blöcke und wird von schwarzen Punkten durchzogen. Wie in magische Wassertiefen versinkt der Blick. Das Elementare des Flüssigen und das Wachstum des Pflanzlichen werden eins. (a911, S. 41) „die abstrakte Kunst greift in die Tiefe und an Dinge, die man nicht sofort erfaßt, aber es ist auch Natur!“

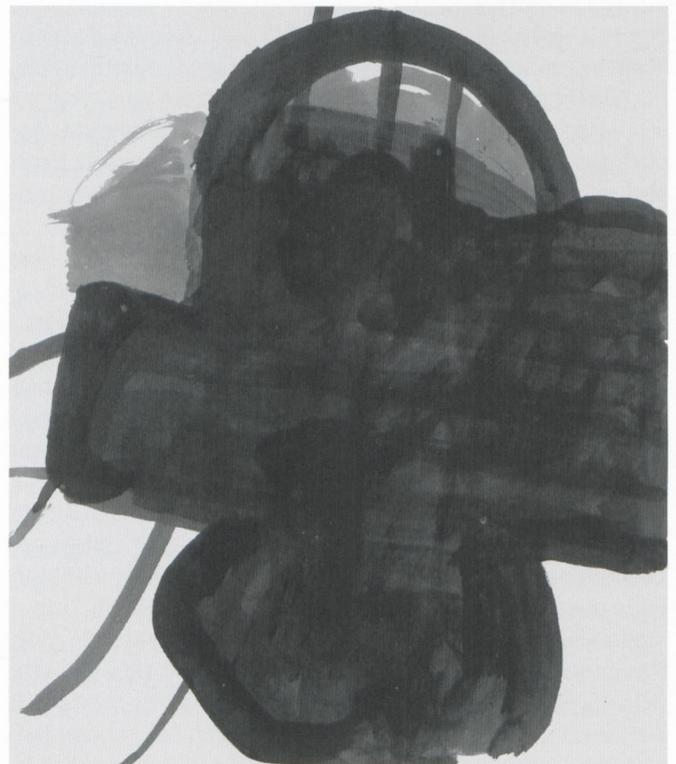
Immer monumentaler werden Clüßeraths Kompositionen, immer machtvoller sein Schwarz. Kräftige Bogenlinien durchziehen eine Komposition von 1962, auf warmem Grau, im Hin und Her, hervorstoßend aus einer Schwarzfläche, von einem vertikalen Schwarzbalken hart gefaßt, in flügelartigen Flecken endend. (a1183, S. 49) - Oder es drängt eine übergroße schwarze Masse gegen die Bildränder vor und läßt nur drei helle, vergitterte Höhlen in sich frei. Analogien aus der sichtbaren Natur finden sich nun nicht mehr, ein Unbekanntes, Fremdes, das Leben eines geheimnisvollen anderen Innen, wird nun anschauliche Gestalt. (a1189, S. 50) - Schließlich überschneidet in einem Blatt desselben Jahres die schwarze Masse links und rechts den Bildrand. Erschreckend wie eine finstere Maske blickt uns das Bild aus zwei hellen Streifen des Grundes entgegen. (a1187, S. 48) Immer liegen mehrere Lagen von Schwarz übereinander. Der Arbeitsprozeß ließe sich, so scheint es, annähernd rekonstruieren, so etwa beim Blatt vom 21.8.62: einander überkreuzende Bögen und Geraden verdichten sich zur kleeblattförmigen Masse. Ein Chaos des Inneren gewinnt eine prägnante Außenform, eine Form, die das Drängen des wilden Kerns mit Macht zurückhalten muß. Wie eine Sonne geht hinter dem Schwarz und seinem Bogen-gitter flammendes Rot auf. (a490, S. 47)

In den folgenden Jahren setzt Clüßerath diesen Weg fort. „es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß der Künstler in der Tiefe seiner Kunst jemals Fortschritte machen könne, sobald er sich einmal gefunden hat, d.h. ganz aus sich herausarbeitet.“ „der Fortschritt in der Malerei besteht für den Künstler nicht in der Vollendung seiner Technik, sondern vor allem im Fortschritt der Erkenntnis, was gut und schlecht ist, er ist also ein kulturell moralischer“, heißt es in Clüßeraths „Notizbuch“ von 1950/60. Schwarze Tuschemassen breiten sich in Blättern von 1963 aus, im Breitformat mit nahezu symmetrischer Teilung nach links und rechts sich wendend, mit ungefügten Konturen, stellenweise vom Blattrand überschritten, durch eine augenartige Öffnung auf den Betrachter starrend (a557, S. 60), oder im Hochformat, links, oben und rechts gegen den Bildrand anbrandend, wild gestikulierend in der rechten unteren Ecke (a555, S. 54), oder, gleichfalls im Hochformat, ein erhabenes, durch Abstufungen im Schwarz plastisch wirkendes Zeichen vor glutrotem Grund aufrichtend (a1190, S. 55).

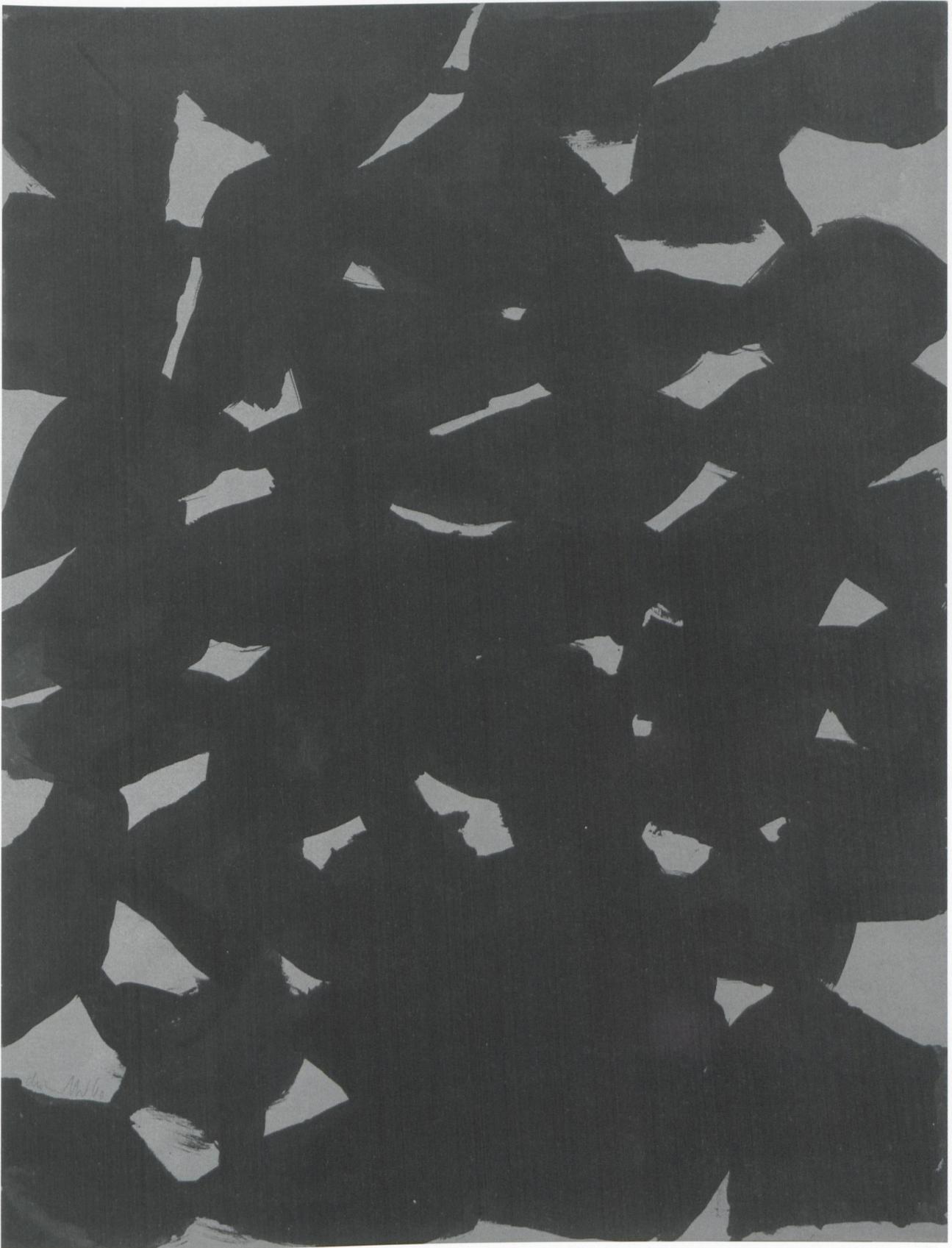
Von 1964 geschaffenen Werken seien erwähnt: hochformatige Schwarzkompositionen auf hellgelblichem oder lichtbraunem Grund, mit unbekanntem, spröden, ineinandergreifenden Formen, die ein „kräftiges Geschehen“ veranschaulichen und stellenweise an Figurensilhouetten erinnern mögen, solche Assoziationen aber sogleich wieder zerstören (a583, S. 68, a1235, S. 72), und Blätter, die eine Schwarzfüllung ins Extrem treiben: nur wenige Stellen läßt ein ausgebreitetes Schwarz dem Gelb des Grundes frei (a1222, S. 71), zwei große Kreise öffnet ein kurvig begrenztes Schwarz dem Olivton des Papiers. (a1243, S. 67) Solche Werke sind, wie Clüßerath einmal formulierte, „nicht nur immer unerwartet und schockierend anders, als man es erwartet, sondern auch immer anders und fremdartig dem, was man von sich selbst erwartet. 'es wird', aber es wird nicht gemacht.“ - Andere Blätter zeigen, in geläufigerer Weise, Fleck- und Strichkompositionen, die sich, freier als je zuvor, im Papiergrund entfalten (a626, S. 66, a1213, S. 79, a1223, S. 63), und schließlich ist noch hinzuweisen auf eine Linienzeichnung ganz eigener Art, eine strenge Konfiguration mit Anklängen an Surreales in kubistischer Formensprache. Das Jahr 1965 bietet, innerhalb der hier getroffenen Auswahl, gewissermaßen eine Quintessenz des Clüßerathschen Schaffens, eine Summe vor allem auch in Hinsicht seiner Ausdrucksvielfalt. „Kunst ist Leben, Leidenschaft, Gefühl, Menschlichkeit, Inbrunst, Frömmigkeit“, diese Grundüberzeugung Clüßeraths kommt hier noch einmal in der ganzen Fülle ihrer Möglichkeiten zum Ausdruck. Auf dem Gebiet der großen Schwarzflächen reicht die Spannweite von in sich verknäulten, ausweglos auf sich zurückgebeugten Gebilden (a1320, S. 85) und grimmig „blickenden“ (a1301, S. 92) oder mimisch ambivalenten Konfigurationen (a1361, S. 93) zu Kompositionen in heroisch-kühnen Schwüngen (a1324, S. 91) oder still-meditativen Formen. (a1458, S. 93) - Fleckkompositionen, bei denen Schwarz gegen den Eigenwert des hellen Grundes gestellt ist, umfassen Blätter mit sich abkapselnden, „mißtrauischen“ Formen (a691, S. 84) und solchen, die unterschiedlich aggressiv nach außen agieren (a693, S. 85, a1284, S. 86) und Werke mit Fleckgebilden verschiedener formaler Gestaltung und damit Aus-

drucksqualität, die in Striche ausfahren (a777, S. 84, a1392, S. 90), oder, über einem Sockel, zu freien Zügen im Raum des Papiergrundes sich lösen. (a1270, S. 100) - Auf Blättern mit Strichgefügen ist eine ähnliche Ausdrucksskala festzustellen: Wild-Erregtes, Nervöses (a690, S. 95), Harmonie, die Dissonantes beruhigt (a302, S. 90), Ordnung, die Ausfahrend-Bewegtes zur Ruhe bringt. (a1452, S. 91) - Auch Buntfarben behandelt Clüßerath als Massen, die er gegeneinanderstellt, aus denen er seine Kompositionen baut, so auf einem Blatt von 1965 mit Grün, Blau, Rot, Gelb, Braunviolett und über Grün und Blau schwebenden Flecken in Schwarz. Eine graue Brücke verbindet Grün und Blau. Schwarz ist Clüßeraths „Urfarbe“. Sie scheint ihm auch das Maß für seine Buntfarben und Farbräume abzugeben. (a1675, S. 83)

Ein farbiges Blatt vertritt das Jahr 1966. Es zeigt ein freies, gelöstes Spiel gelber Striche auf braunem Grund, ein Spiel, das alle Mühe, allen Kampf hinter sich gelassen hat. (a1689, S. 103) - „ich male nicht, um das Bild zu isolieren, sondern um es mit der Wand zu verbinden.“ In vierteiligen Gesamtformen aus Zeichnungen mit fünfzehn Einzelblättern realisierte August Clüßerath seinen Traum einer großen wandbezogenen Malerei, als aufwärts gerichtete Kompositionen, schwebend in freien Schwüngen und Schrägen, oder mit einer mächtigen Vertikale, oder mit gleich Fackeln züngelnden Elementen, sanft oder streitbar. - „jedes Kunstwerk ist ein Emblem der Freiheit“. „Kunst: Erringung der Freiheit, Schaffung des Unvermuteten, des Unvorhergesehenen.“ Clüßeraths Werke legen Zeugnis ab von seinem Weg zur Freiheit, zu einer Freiheit, die immer wieder neu zu erstreiten, und die, in Gelassenheit und Ruhe, immer auch schon gegenwärtig ist.



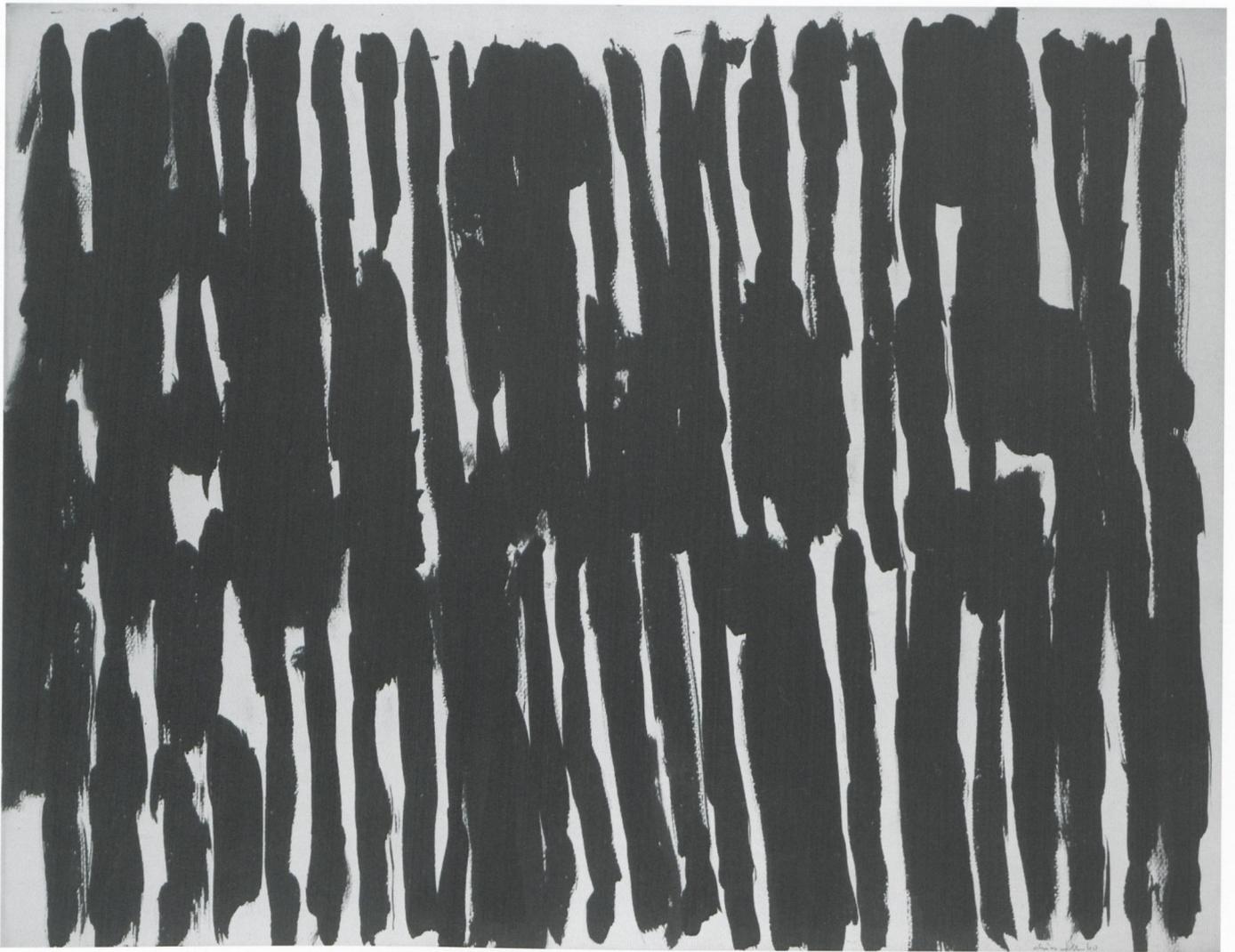
A 490, 21.8.1962, (aufgehellt)



4. a 1110, 1960, Tusche auf Tonpapier, 64,7 x 49,7 cm



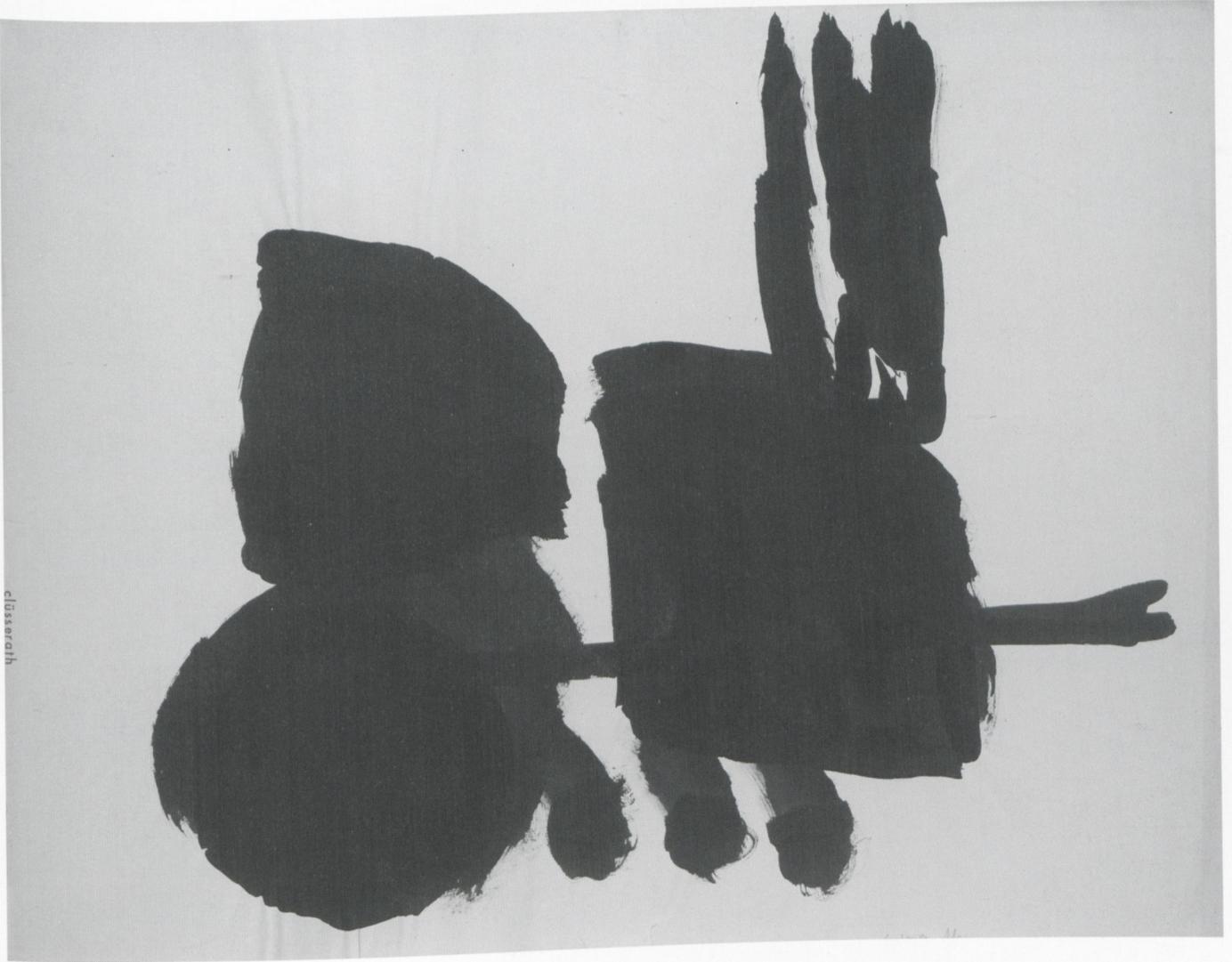
7. a 1135, 1960, Tusche, Filzstift auf Tonpapier, 65 x 50 cm



11. a 1117, 1960, Tusche auf Tonpapier, 50 x 65 cm

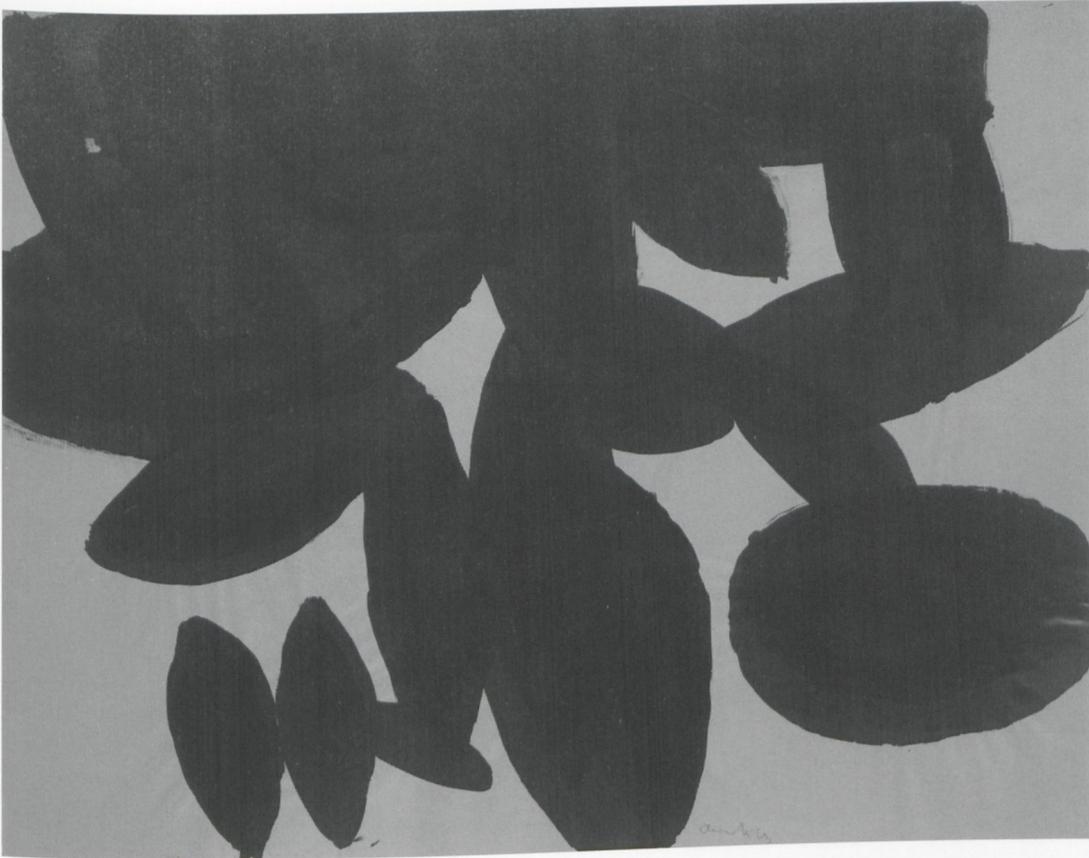


15. a 1149, 1960, Tusche auf Tonpapier, 48,7 x 63 cm



classerath

16. a 1145, 1960, Tusche auf Tonpapier, 49,7 x 64,5 cm



18. a 1191, 1961  
Tusche auf Tonpapier  
49,5 x 64,5 cm



19. a 1168, 1961  
Tusche auf Tonpapier  
49,8 x 65 cm



21. a 1179, 1961  
Tusche auf Tonpapier  
64,5 x 49,7 cm



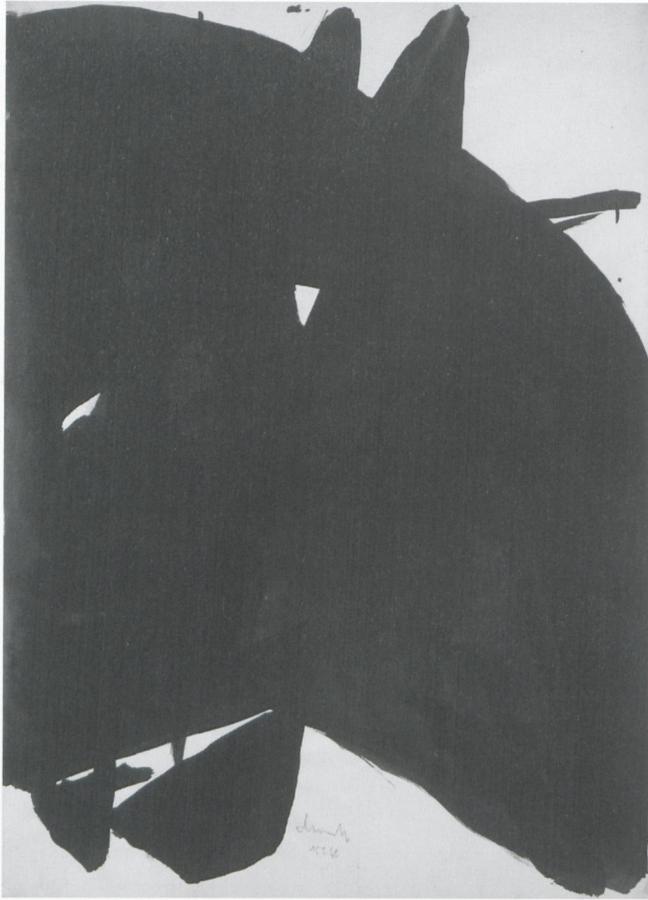
22. a 1129, 1960  
Tusche auf Tonpapier  
62,4 x 48 cm



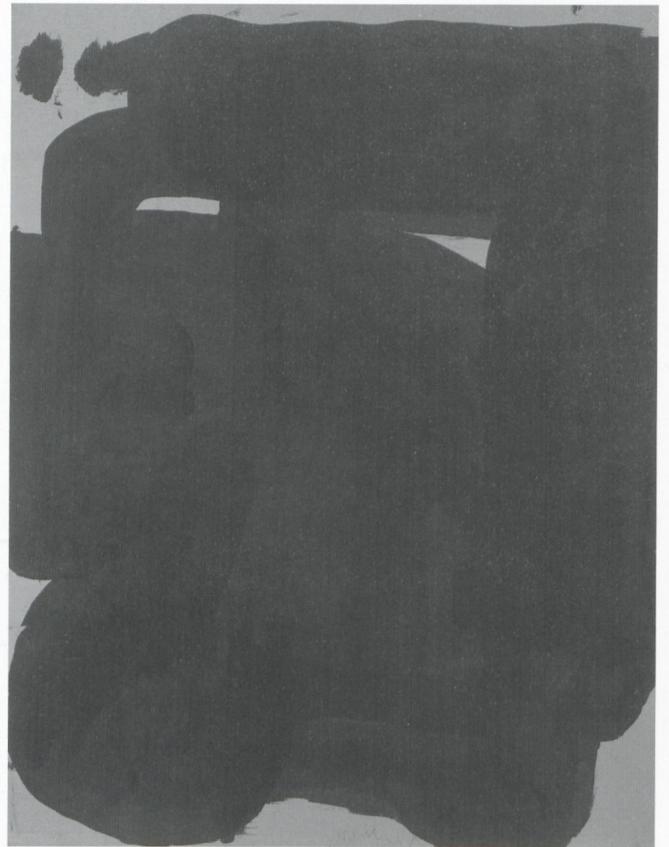
31. a 911, 1961, farbige Tusche auf Zeichenkarton, 44,7 x 62 cm



37. a 490, 1962, Tusche und Gouache auf Zeichenkarton, 52 x 44,7 cm



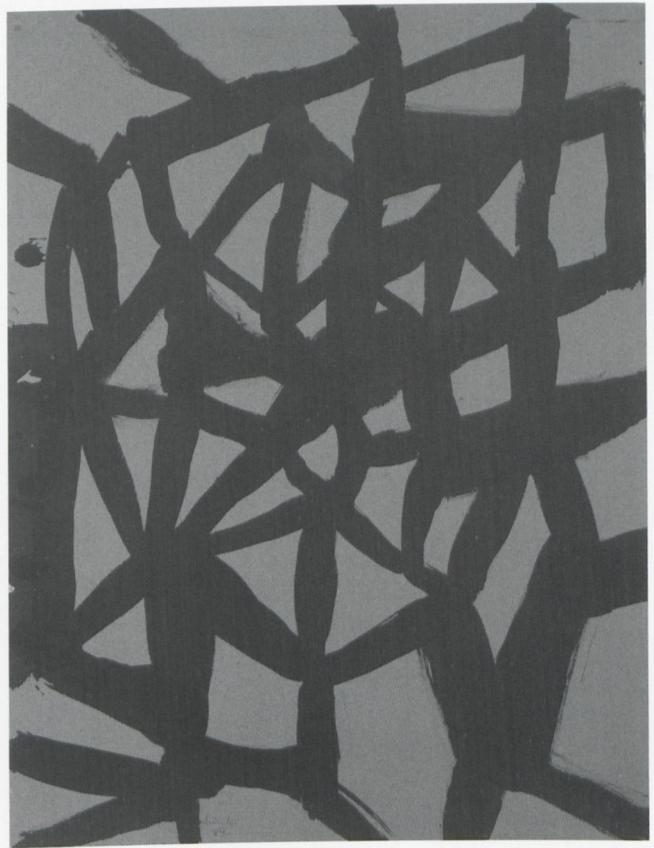
38. a 465, 1962  
Tusche und Gouache auf Zeichenkarton  
52 x 44,7 cm



39. a 1187, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



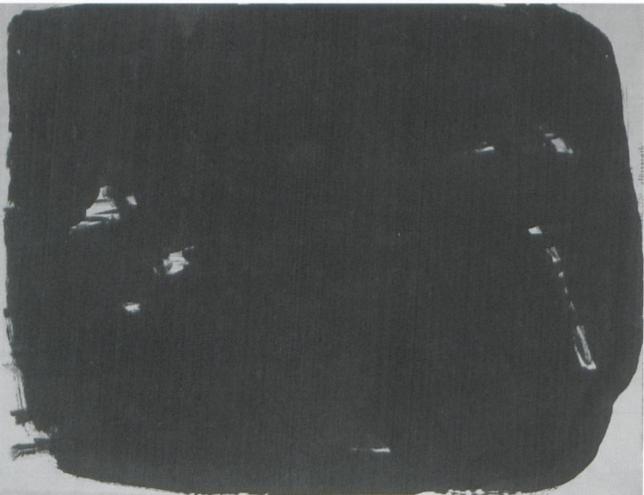
40. a 1183, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
64,5 x 49,8 cm



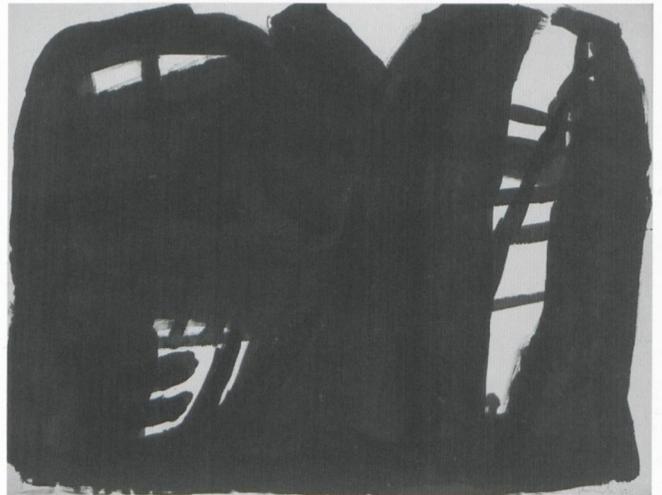
41. a 1185, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
63 x 48,5 cm



42. a 1186, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
49,8 x 64,4 cm



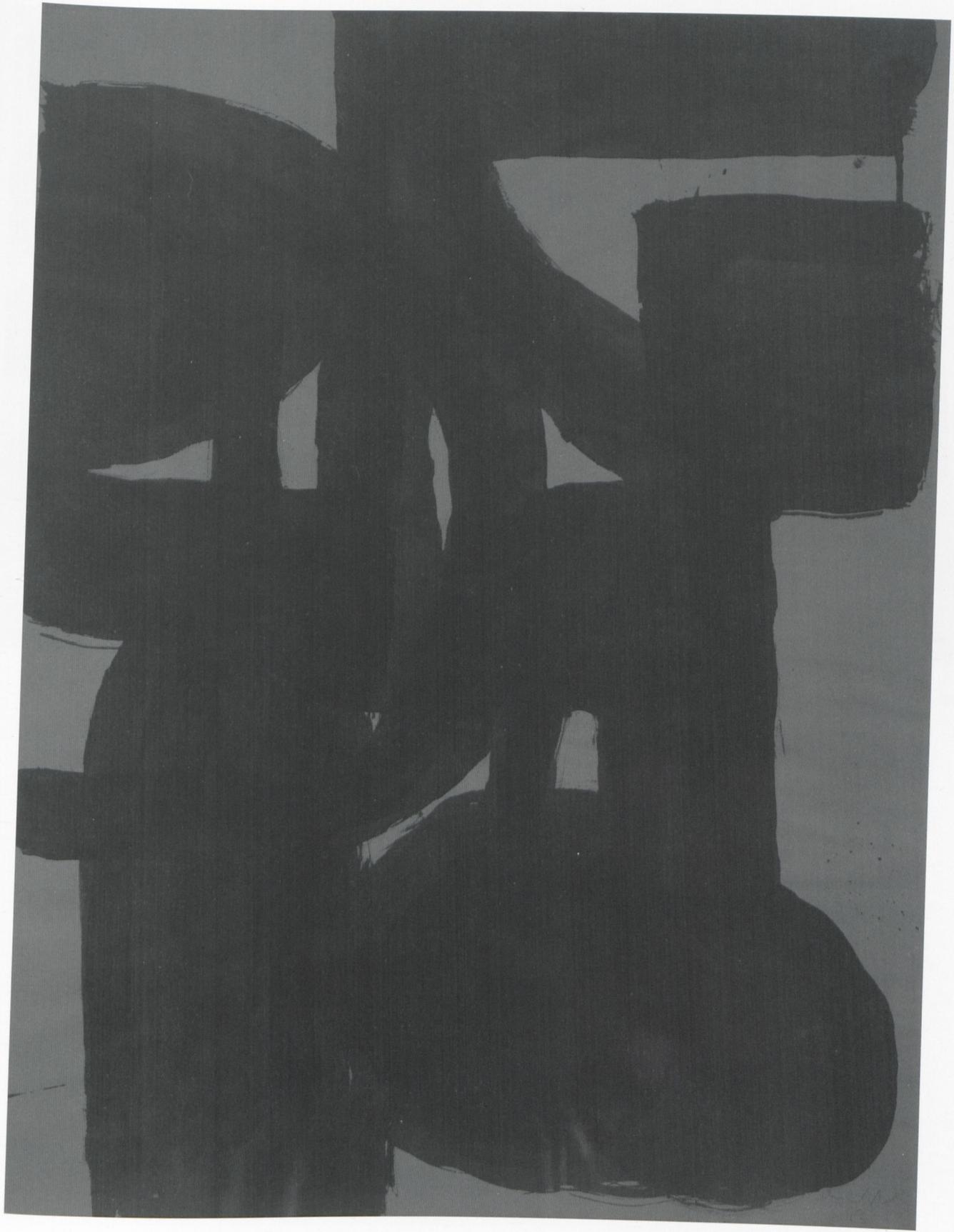
43. a 1167, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
64,5 x 50 cm



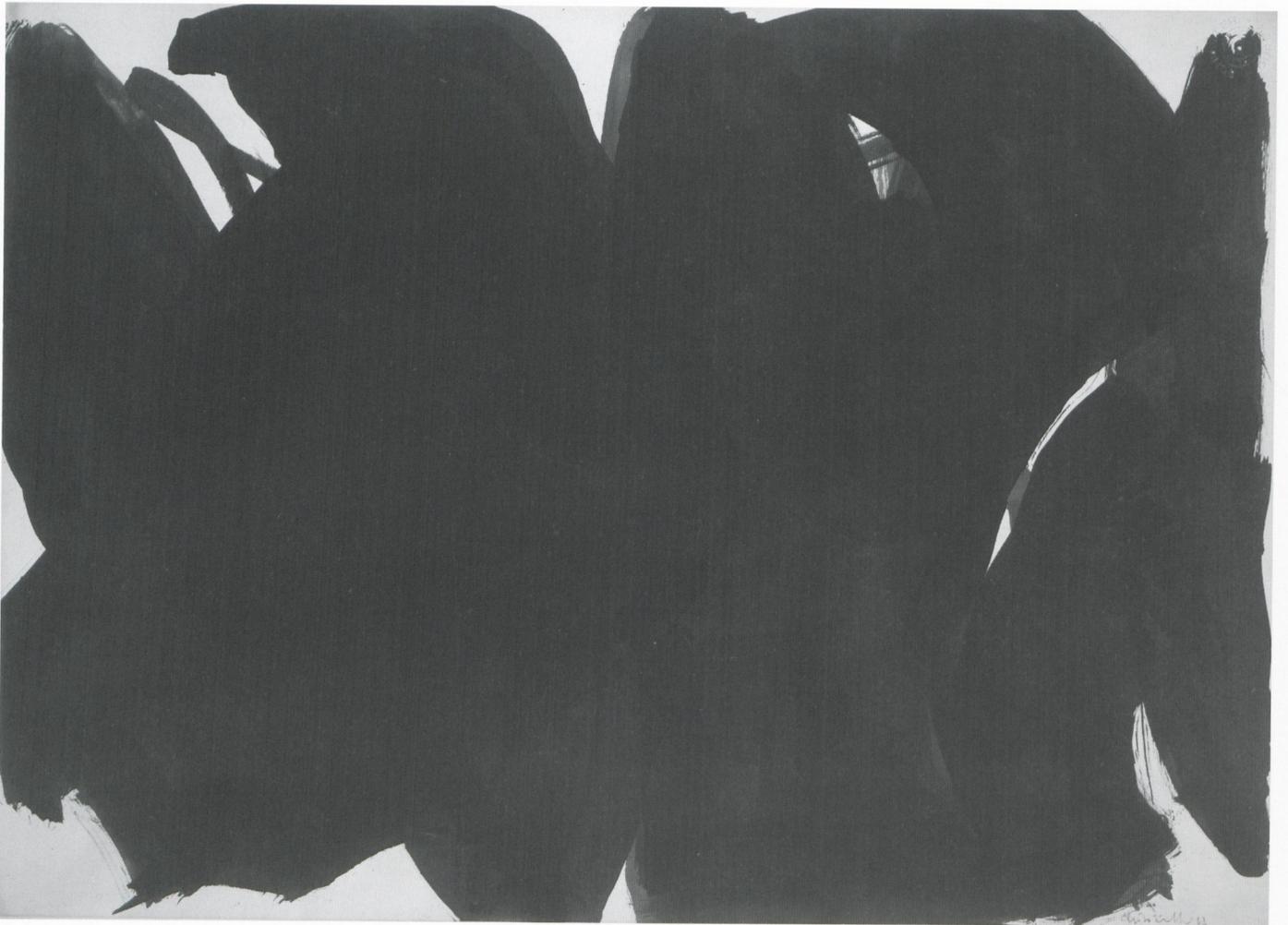
44. a 1189, 1962  
Tusche auf Tonpapier  
48 x 60,5 cm



46. a 555, 1963, Tusche auf Zeichenkarton, 62 x 45 cm



47. a 1190, 1963, Tusche auf Tonpapier, 65 x 50 cm



51. a 557, 1963, Tusche auf Zeichkarton, 45 x 62 cm



52. a 1223, 1994, Tusche auf Tonpapier, 64,5 x 50 cm



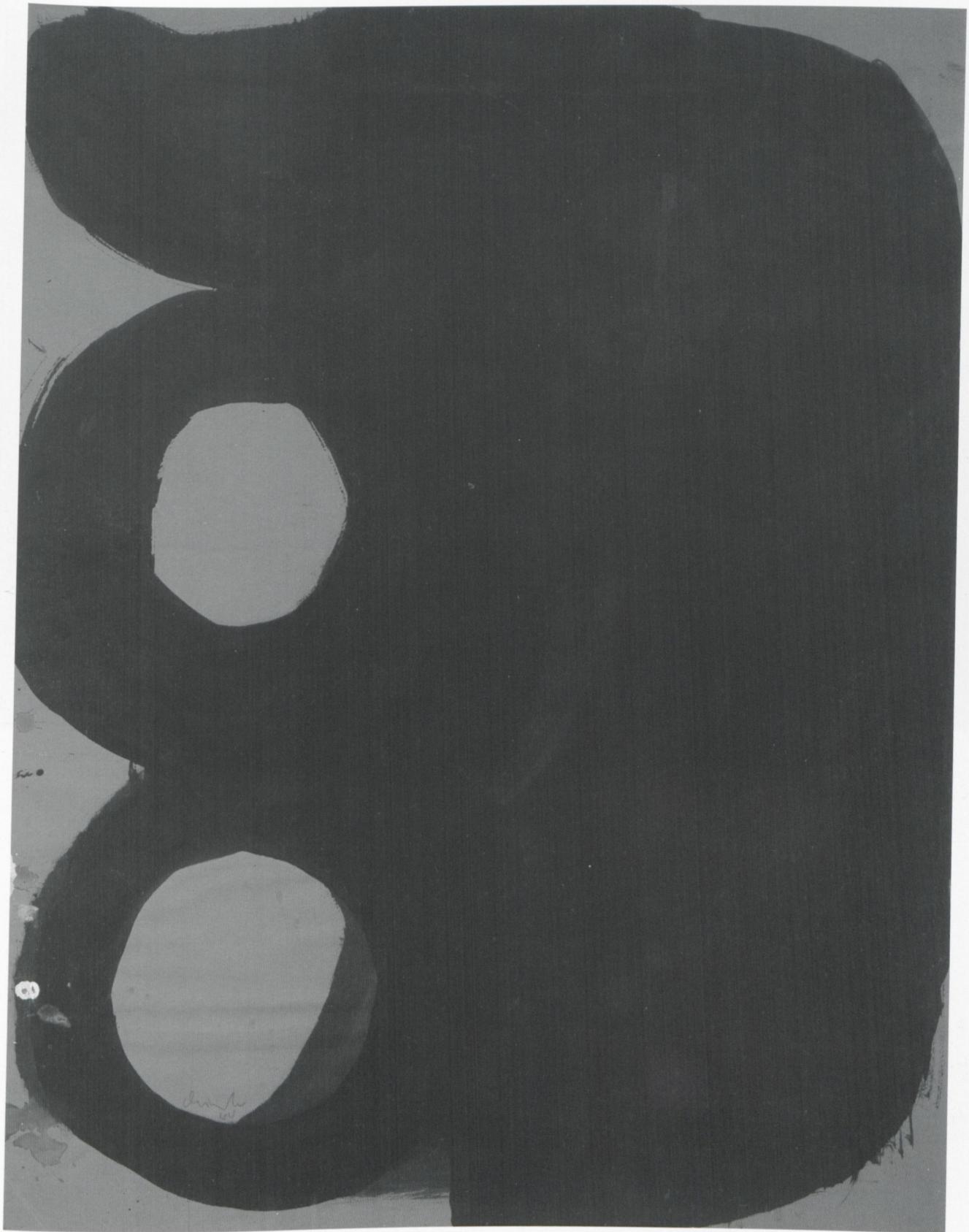
59. a 585, 1964  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



60. a 592, 1964  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



61. a 626, 1964  
Tusche auf Zeichenkarton  
62,4 x 45 cm



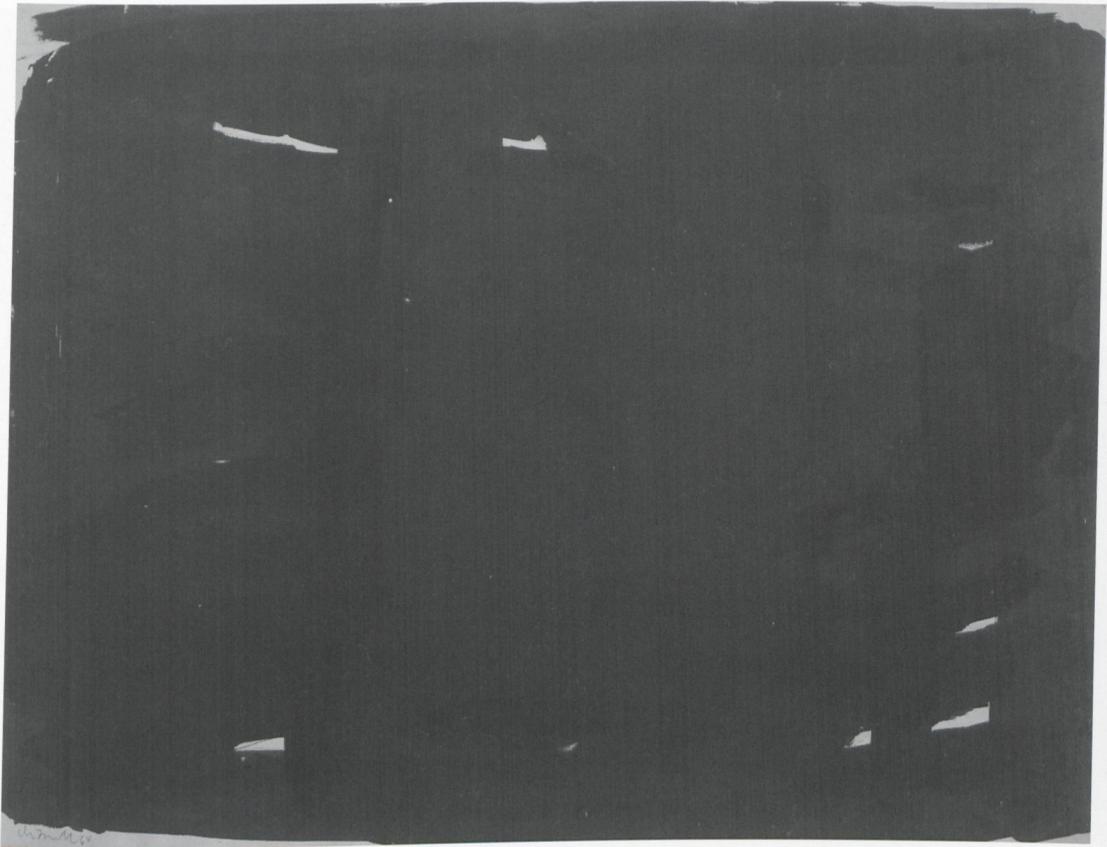
62. a 1243, 1964, Tusche auf Zeichenkarton, 65 x 50 cm



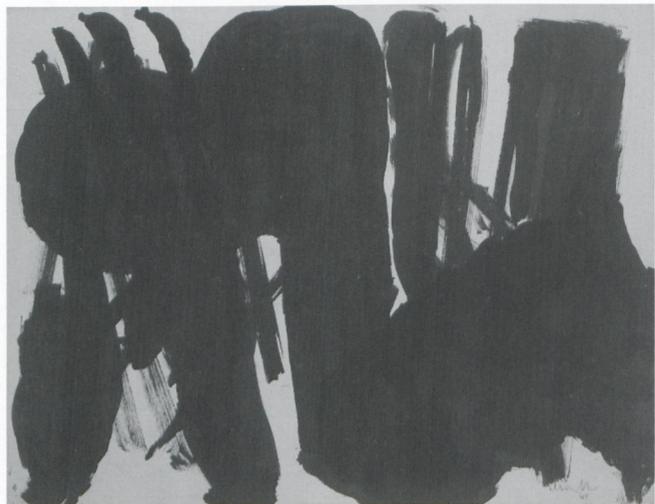
63. a 583, 1964, Tusche auf Zeichenkarton, 65 x 50 cm



64. a 614, 1964, Tusche auf Zeichenkarton, 62 x 45 cm



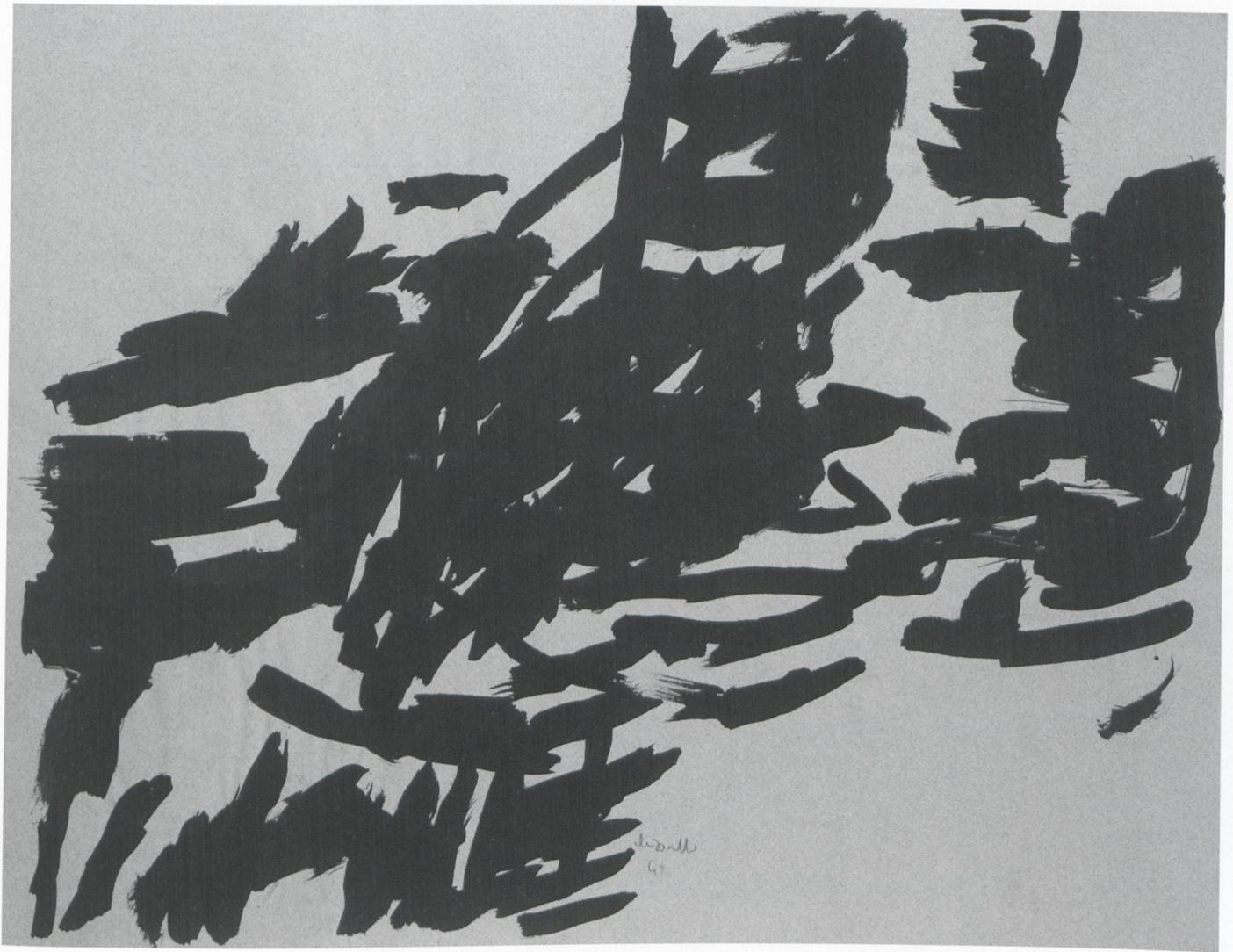
69. a 1222, 1964, Tusche auf Tonpapier, 50 x 65 cm



70. a 1207, 1964  
Tusche auf Tonpapier  
50 x 65 cm



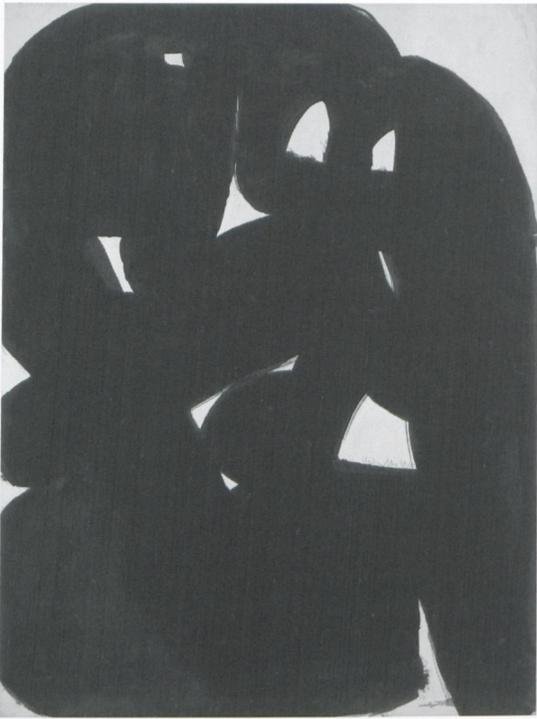
71. a 1235, 1964  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



81. a 1213, 1964, Tusche auf Tonpapier, 49,6 x 65 cm



82. a 1675, 1965, Aquarell auf Zeichenkarton, 50 x 65 cm



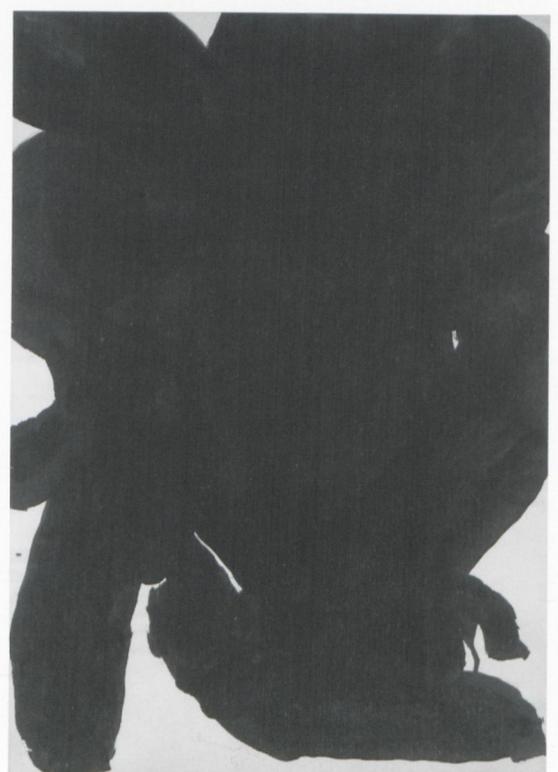
83. a 691, 1962/65  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



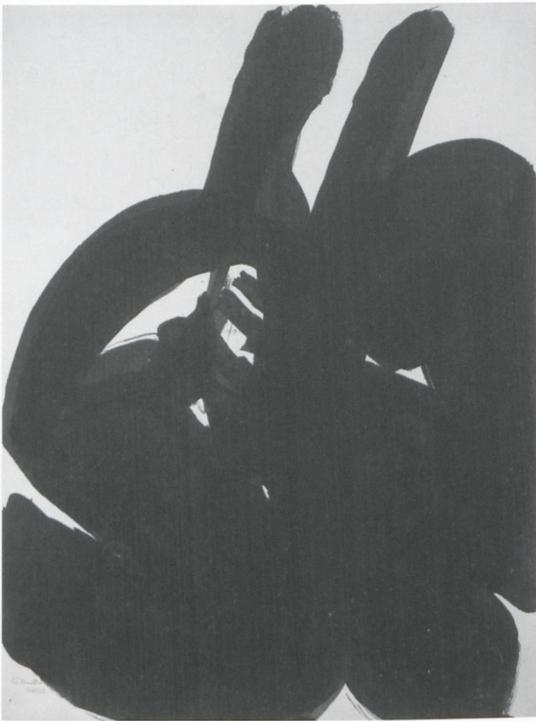
84. a 777, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



85. a 811, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
62 x 45 cm



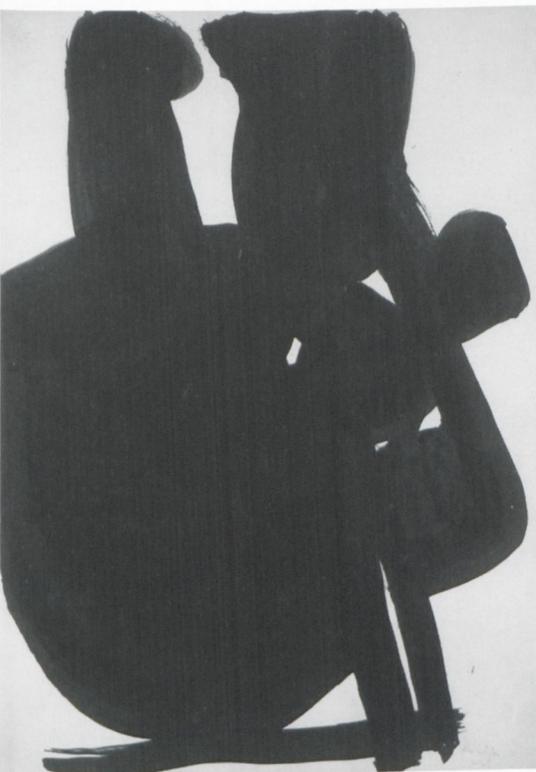
86. a 838, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
62 x 45 cm



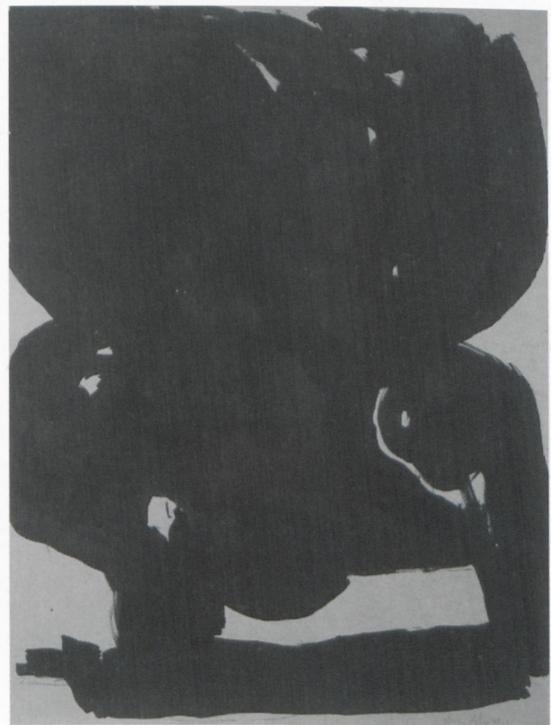
87. a 693, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
62 x 45 cm



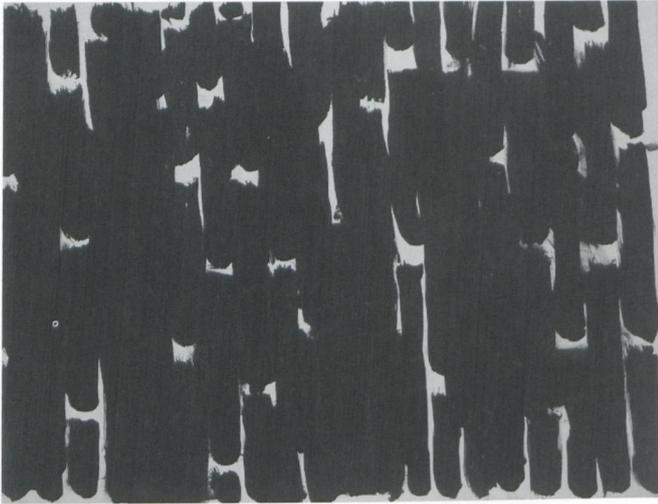
88. a 670, 1956 - 65  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



89. a 832, 1965  
Tusche auf Karton  
63 x 45 cm



90. a 1320, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



91. a 1311, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
50 x 65 cm



92. a 1269, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
50 x 65 cm



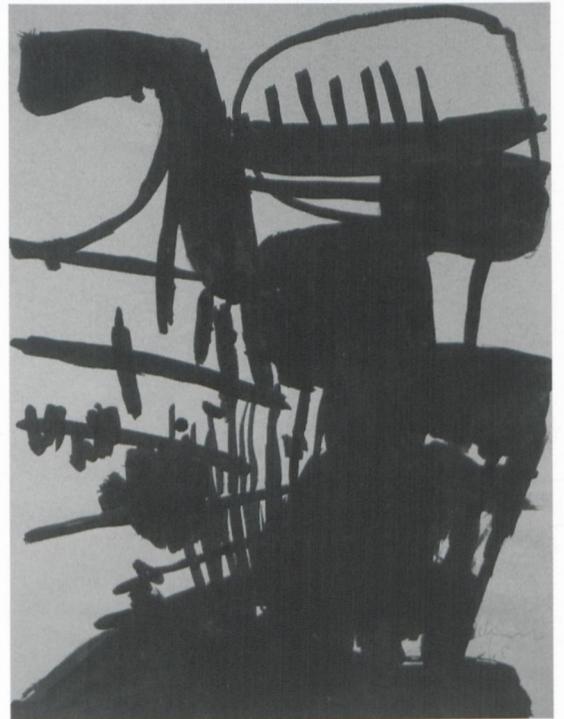
93. a 1284, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



99. a 302, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



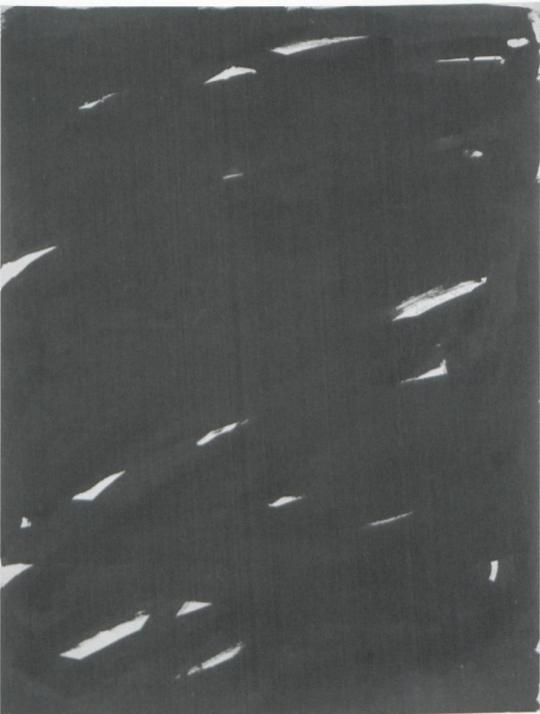
100. a 778, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



101. a 1392, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



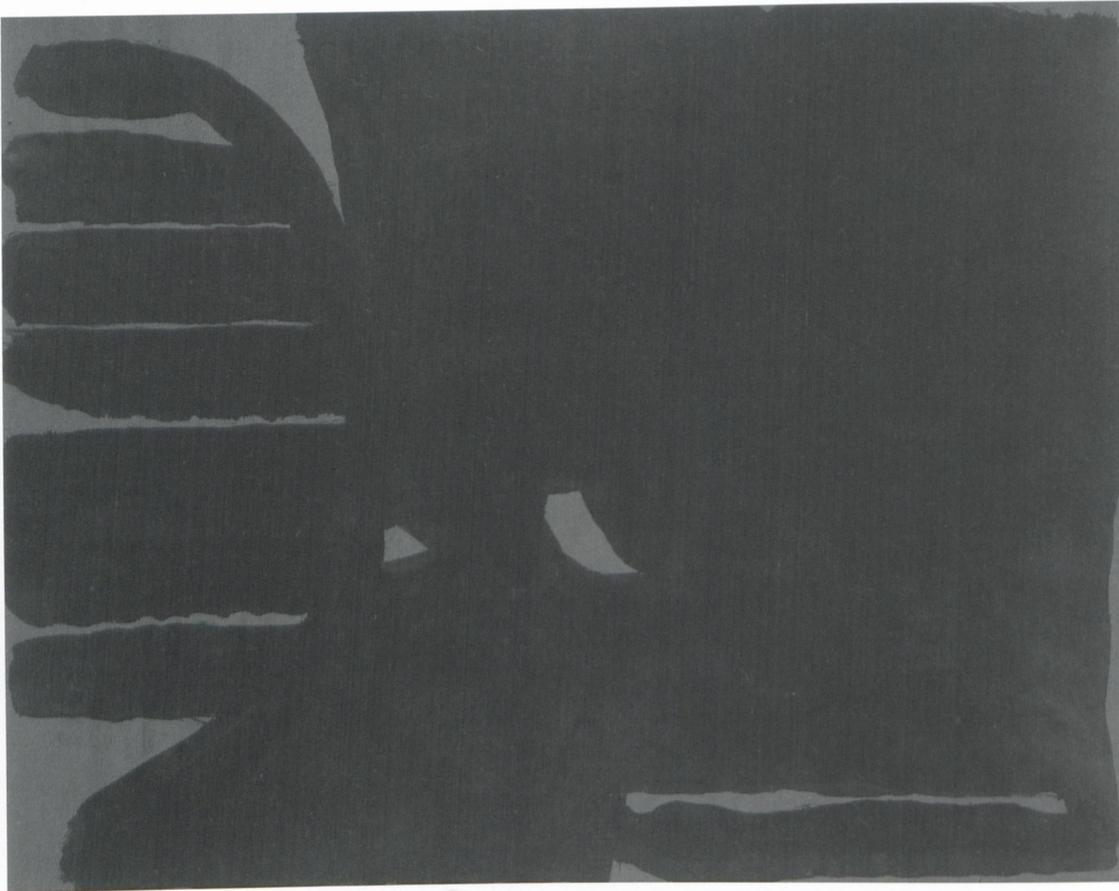
102. a 1452, 1965  
Gouache auf Zeichenkarton  
65 x 50 cm



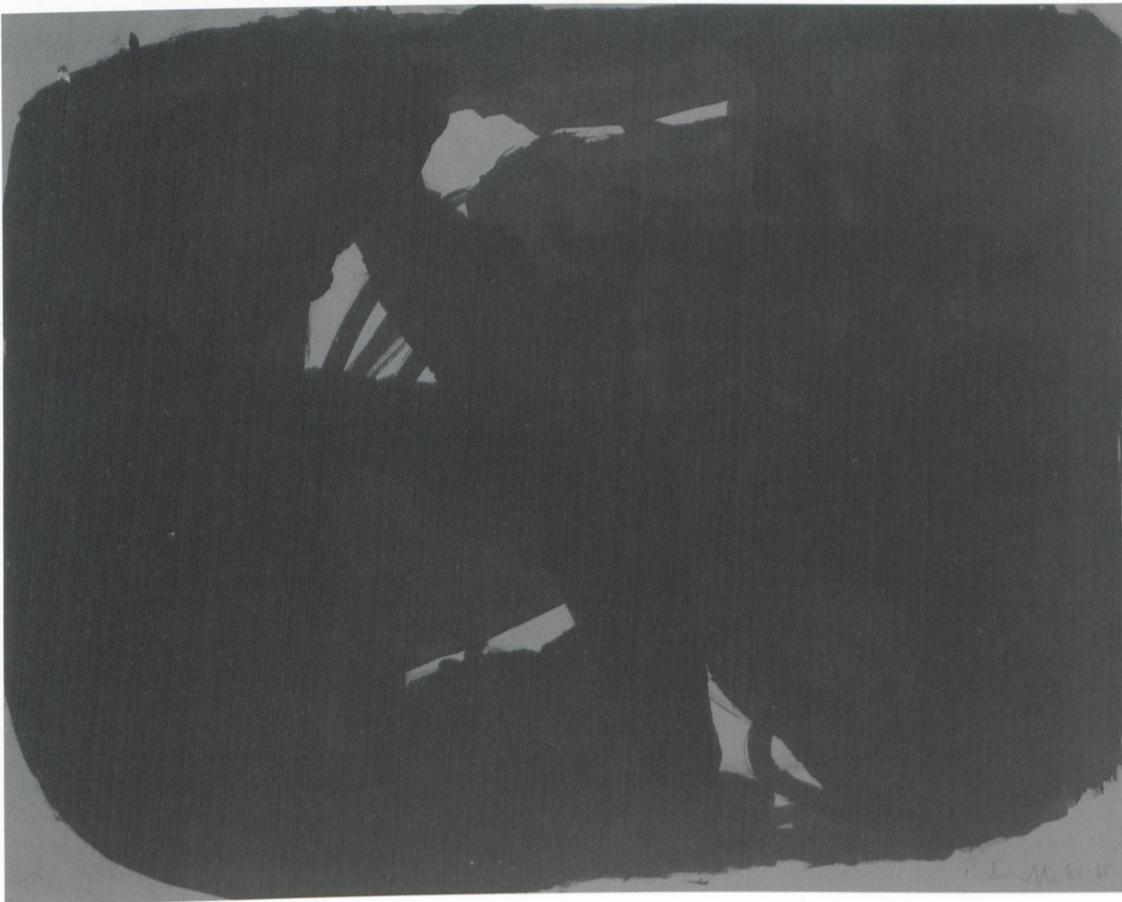
103. a 1324, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



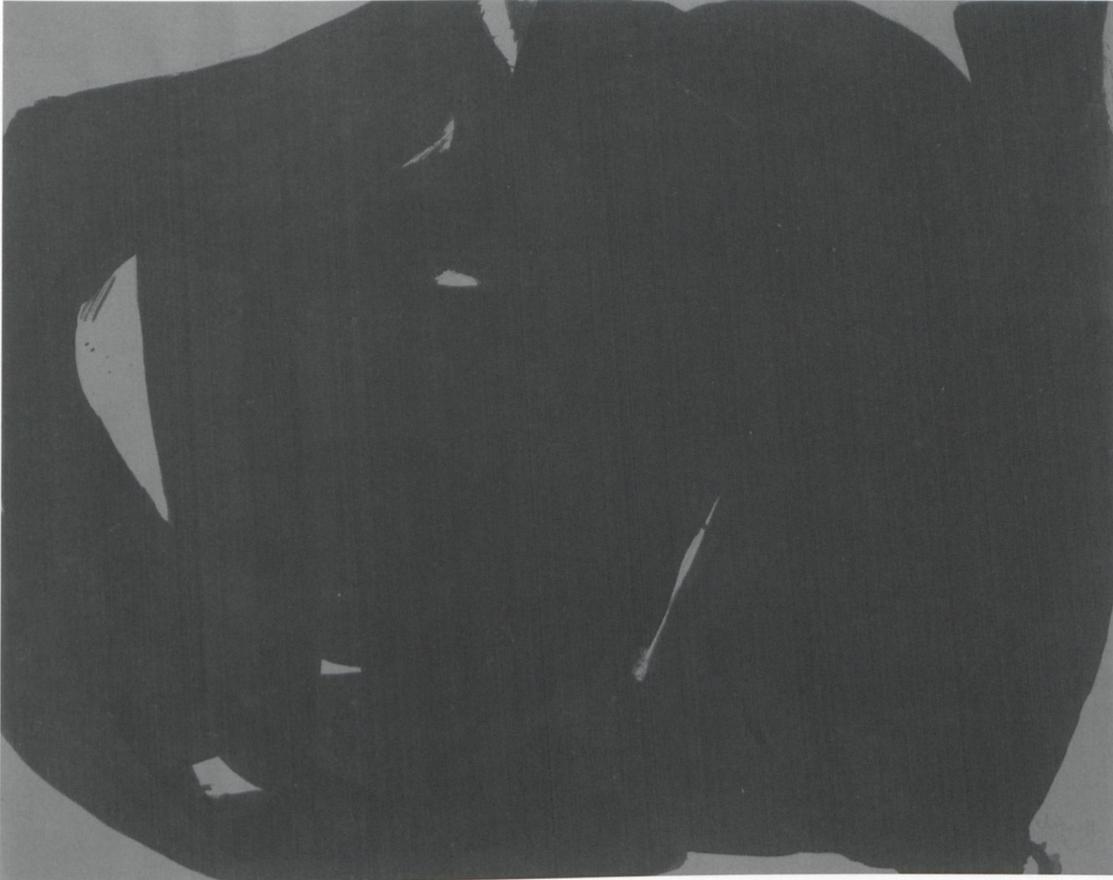
104. a 807, 1965  
Tusche auf Zeichenkarton  
62 x 45 cm



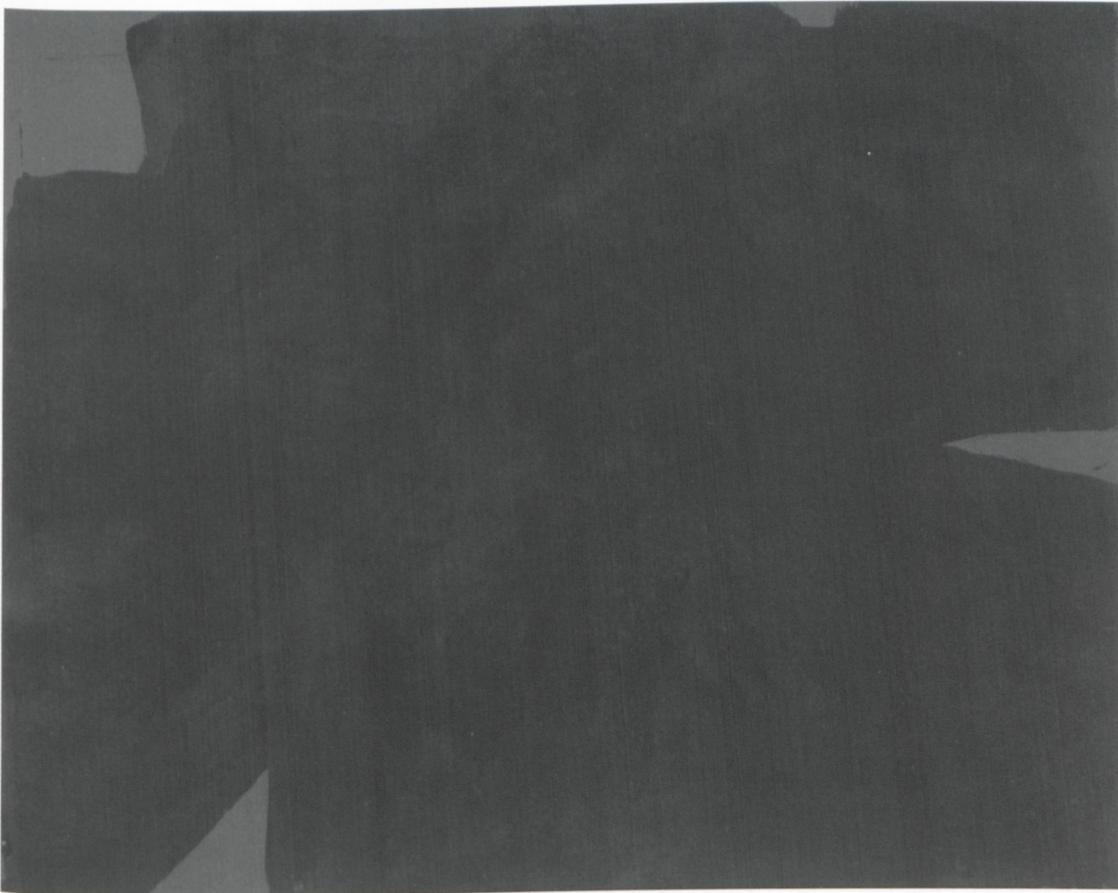
105. a 1350, 1964 / 65  
Tusche auf Tonpapier  
50 x 65 cm



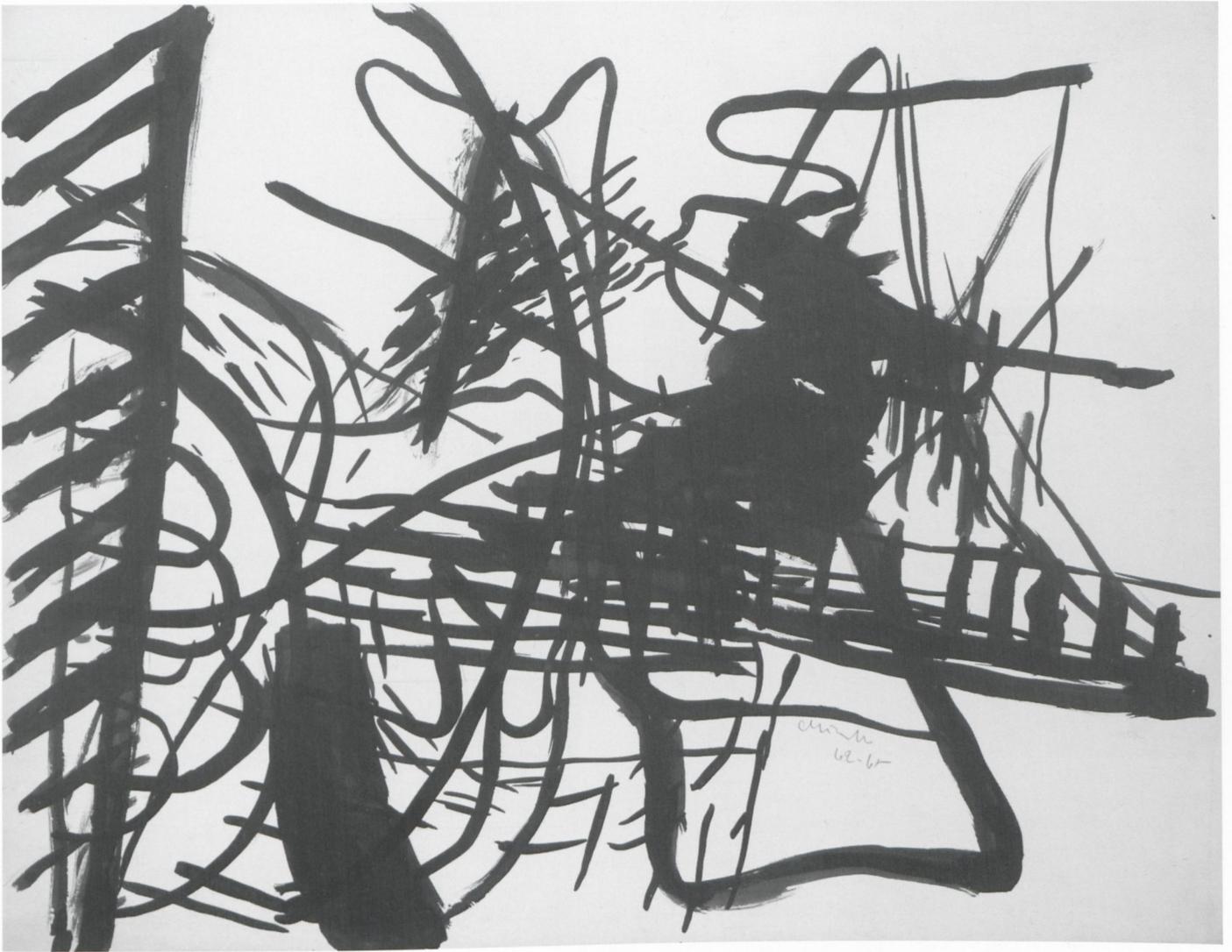
106. a 1301, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
50 x 65 cm



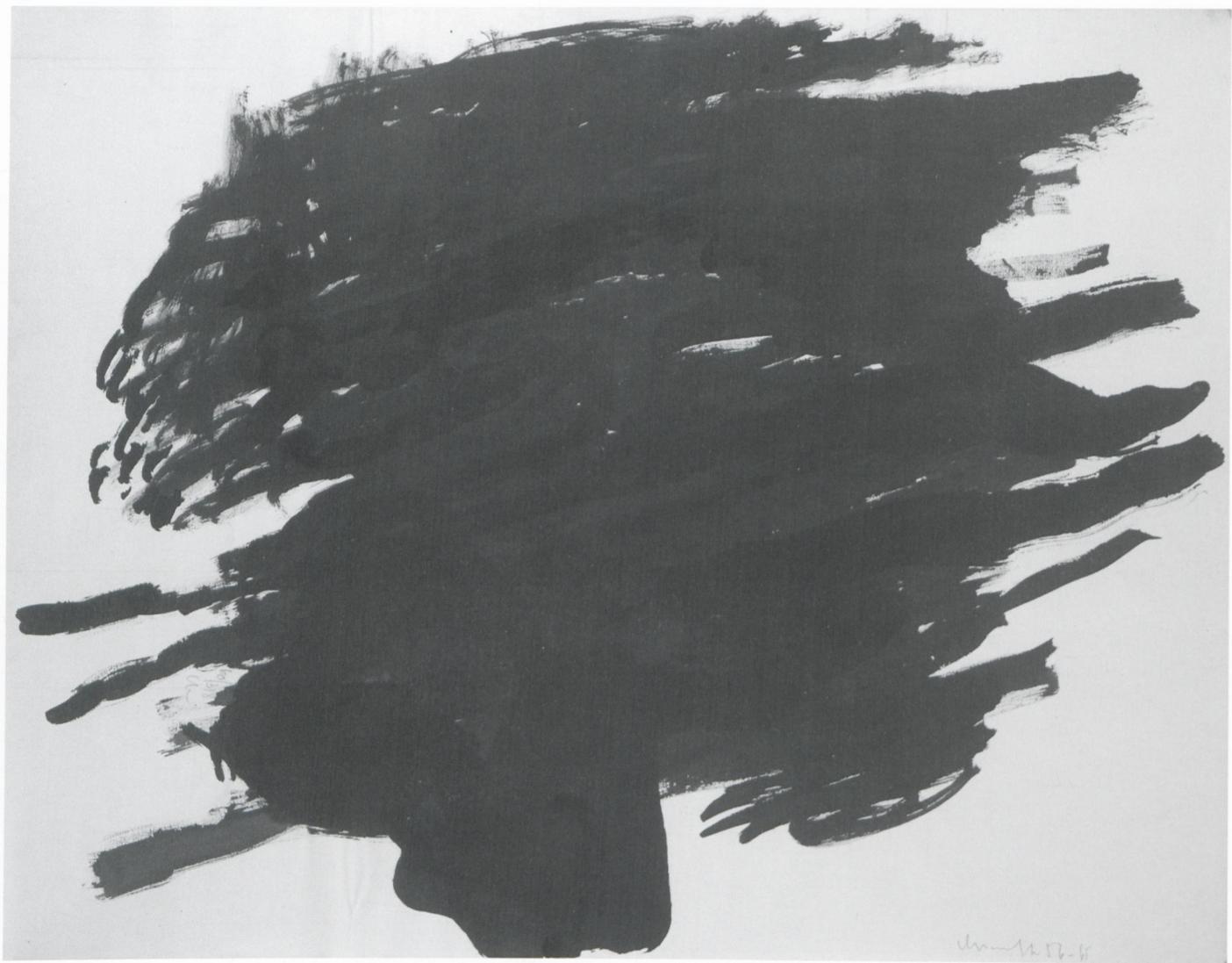
107. a 1361, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
50 x 65 cm



108. a 1458, 1965  
Tusche auf Tonpapier  
65 x 50 cm



111. a 690, 1962 / 65, Tusche auf Zeichenkarton, 50 x 65 cm



119. a 1270, 1965, Tusche auf Tonpapier, 50 x 65 cm



120. a 1689, 1966, Gouache auf Tonpapier, 50 x 65 cm